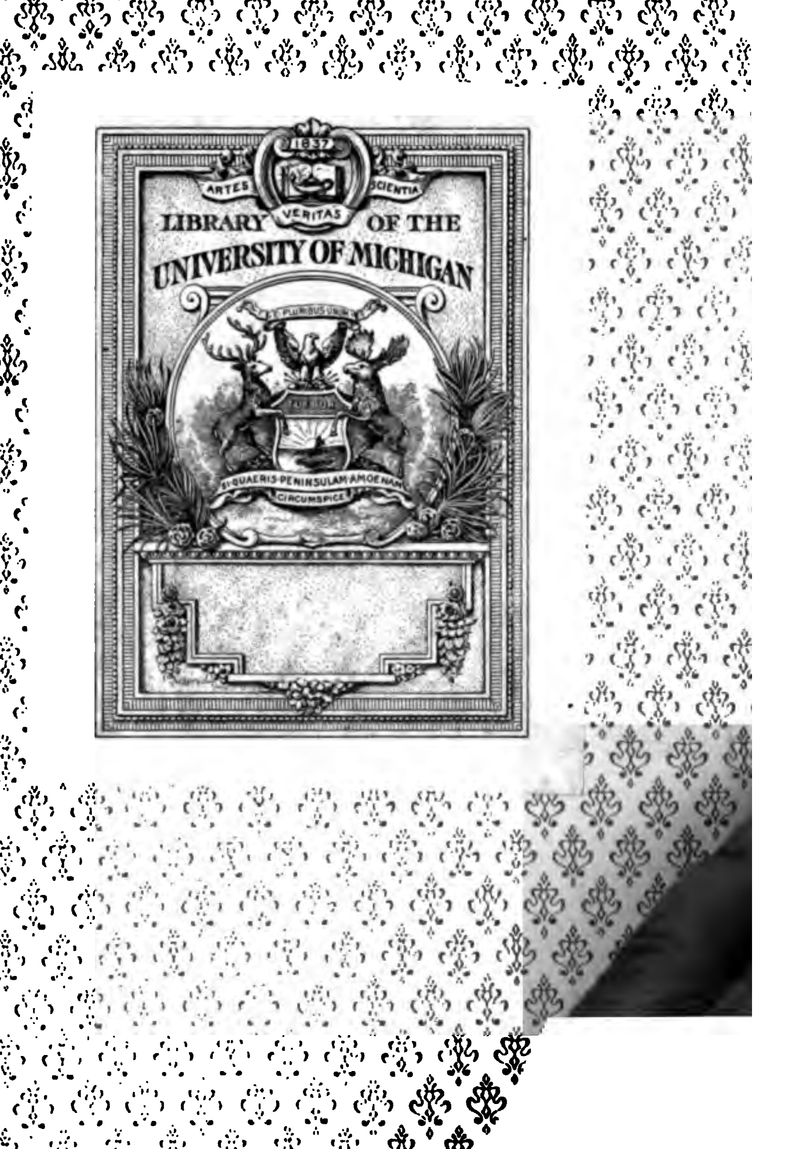

B 823,199


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Ästhetik des Tragischen

Von



Johannes Volkelt

Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig

Zweite umgearbeitete Auflage



München 1906

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung

Oskar Beck

Ästhetik des Tragischen



Von

Johannes Volkelt

Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig

Zweite umgearbeitete Auflage



München 1906

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung

Oskar Beck

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Vorwort zur ersten Auflage.

Wenn es so häufig in Vorreden heißt: es sei für das vorliegende Buch ein besonderes Bedürfnis vorhanden, so ist diese Versicherung in der Regel nicht sonderlich ernst zu nehmen. Von den hier dargebotenen Untersuchungen dagegen darf ich mit festem Nachdruck behaupten, daß sie den Zweck haben, eine empfindliche Lücke in der ästhetischen Litteratur auszufüllen. Jeder, der nicht theoretisch voreingenommen ist, muß anerkennen, daß die vorhandenen Theorien des Tragischen, soviel Wertvolles und Tiefes sie auch enthalten, sich mit der reichen, vielgestaltigen Fülle dessen, was uns in den Dichtungen als tragisch ergreift, keineswegs decken, ja meistens sogar von ausschließender, unduldsamer Art sind. Das Tragische stellt sich in einer verwickelten Mannigfaltigkeit von Arten, Abstufungen, Übergangs- und Nebenformen dar. Diesem Reichtum ästhetischer Gestalten und Werte ist die Theorie des Tragischen bisher nicht gerecht geworden. Wo eine Gliederung des Tragischen versucht wurde, dort geschah dies fast immer von einem einzigen Gesichtspunkte aus, während sich in Wahrheit das Reich des Tragischen nach zahlreichen Einteilungsgründen ordnet. So sehr daher auch die folgenden Betrachtungen es sich angelegen sein lassen, das bisher Geleistete freudig anzuerkennen und in die passende Stelle des Gesamtzusammenhanges einzugliedern, so zeigen sie sich doch in noch stärkerem Grade von dem Gedanken beherrscht, daß es gelte, der Theorie des Tragischen mehr Vielfältigkeit, Beweglichkeit, Anpassungsfähigkeit zu geben, sie von einengenden Vorurteilen, mögen sie nun aus Weltanschauung und Lebensstimmung

oder anderswoher stammen, zu befreien, den Gesichtspunkt relativ berechtigter, mannigfaltig abgestufter ästhetischer Werte mit Entschiedenheit in sie einzuführen und die eingewurzelte Neigung des Denkens zum Übersteigern und Verabsolutieren herausgegriffener wichtiger Momente von ihnen fernzuhalten. Und auch der Erfahrungsgrundlage muß eine breitere, ausgreifendere Gestalt gegeben werden. Die deutsche Ästhetik hat bei Behandlung des Tragischen bisher fast immer nur die Dramen von Äschylos, Sophokles, Shakespeare, Lessing, Schiller, Goethe, etwa noch von Kleist zu Grunde gelegt. Damit sind aber gewaltige Massen merkwürdiger und lehrreicher Gestaltungen des Tragischen höchst ungerechtfertigter Weise von vornherein als belanglos für die Theorie des Tragischen erklärt.

Was nun die von mir gebrachten Beispiele betrifft, so finden sich natürlich auch solche darunter, die rücksichtlich ihrer Bedeutung für das Tragische verschiedene Auffassungen möglich machen. Man denke an Antigone, Hamlet, Goethes Faust, Emilia Galotti. Ich habe in diesen Fällen, um den Zusammenhang nicht durch Abschweifungen zu stören, einfach meine Auffassung maßgebend sein lassen. Sollte indessen auch für diesen oder jenen Leser wegen abweichender Auffassung das eine oder andere Beispiel in Wegfall kommen, so ist jeder wichtigere Punkt meiner Darlegung noch durch so zahlreiche andere Beispiele gestützt, daß ein solcher Wegfall von keinem Belange wäre.

Ich habe die Ästhetik des Tragischen mit einem Ausblick in die Metaphysik geschlossen. Ich bemerke schon an dieser Stelle, daß die Theorie des Tragischen von den Darlegungen des letzten, der Metaphysik des Tragischen gewidmeten Abschnittes gänzlich getrennt und unabhängig ist. Dieser Abschnitt ist nur für solche Leser bestimmt, die nach der langen Wanderung durch lebensvolle, farbenreiche ästhetische Gefilde noch Lust und Vertrauen haben, mir zu kurzem Hinabsteigen in die Tiefen der Metaphysik zu folgen.

In unserer Zeit kann man öfters den Vorwurf lesen, daß die normative Ästhetik nur anspruchsvolle, großklingende, aber schiefe und haltlose, wo nicht gar leere Abstraktionen zu geben vermöge; daß sie den Schöpfungen der Kunst entweder Gewalt antue oder sie mit ihren weiten Begriffen überhaupt nicht treffe und einfange. Die folgenden

Untersuchungen sollen zeigen, daß die normative Haltung der Ästhetik mit genauem, breitem und unbefangenem Eingehen auf die Erzeugnisse und Offenbarungen der Dichtkunst durchaus vereinbar ist. Es ist mir immer vorgekommen, daß das Schelten auf die normative Ästhetik meistenteils mit Unfähigkeit zu strengem, disziplinierten Denken in ästhetischen Dingen zusammenhänge.

Leipzig, den 22. Oktober 1896.

Johannes Volkelt.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die in der zweiten Auflage vorgenommenen Änderungen bestehen der Hauptsache nach in folgendem.

Erstlich habe ich mich bemüht, die Psychologie des Tragischen deutlicher und zusammenhängender hervortreten zu lassen. Ich möchte, daß es dem Leser beständig vor Augen stehe, daß es sich in dem ganzen Buche um die Beschreibung und Zergliederung eines Gefühlstypus handle. Auch der ersten Auflage lag überall Psychologie zu Grunde; jetzt ist sie zu voller Sichtlichkeit herausgearbeitet. So hat denn auch kein Abschnitt eine so gründliche Umarbeitung erfahren wie der ehedem sechzehnte, jetzt dreizehnte, worin die Psychologie des Tragischen in zusammenfassender Weise entwickelt wird.

Hiermit hängt zusammen, daß ich zweitens bestrebt war, das Einheitliche in den mannigfaltig auseinanderlaufenden Untersuchungen stärker hervorzuheben. Wer das Tragische in eine kurze Formel bringen zu können glaubt, wer das Tragische aus einer einheitlichen seelischen Funktion herleitet, hat es dem Leser gegenüber leichter und bequemer als einer, der, wie ich, dem Tragischen eine zusammengesetzte und verwickelte Gemütshaltung zu Grunde legt und die Einheit nur in dem Zusammenwirken zu einem organisch vermittelten Ergebnisse erblickt. Dieses Zusammenwirken einer reich verwickelten Mannigfaltigkeit zur Einheit deutlicher hervorleuchten zu lassen, war mein Bemühen. Wer in philo-

sophischen Untersuchungen um jeden Preis Einfachheit des Prinzips, Einheitlichkeit des Ursprungs zu finden begehrt, wird von meinen Darlegungen unbefriedigt scheiden. Mir erscheint solche Einfachheit und Einheitlichkeit keineswegs immer als das Erstrebenswerte, sondern sehr häufig vielmehr als Zeichen von Oberflächlichkeit und Unreife. Dazu kommt, daß ich auf die Gliederung des Tragischen ausführlich eingehe. Auch dies möchte mancher Leser als eine Verdunkelung der einigenden Grundlagen der ganzen Untersuchung empfinden. Um so mehr schien es mir nötig, auf die verknüpfenden Gesichtspunkte erhöhten Nachdruck zu legen.

Drittens habe ich die Beispiele des Tragischen erheblich vermehrt. Die seit Veröffentlichung der ersten Auflage erschienenen Dichtungen zog ich zu zahlreichen Belegen für das Tragische heran. Auch beutete ich manche älteren Dichter, die im Vergleich zu der Fülle der Tragik, die sie enthalten, zu wenig Beachtung gefunden hatten, — ich nenne nur Jean Paul — in stärkerem Maße für das Tragische aus. Das vorliegende Buch soll dem Leser vor Augen führen, wie voll die Dichtungen der verschiedenen Zeiten und Völker von Tragik sind, und daß auch an solchen Stellen der Litteratur, wo er es vielleicht zunächst nicht vermutet, hochinteressante Tragik in reichem Maße zu finden ist.

Viertens sind zwei Abschnitte neu hinzugekommen: der vierzehnte, der die „Nebengefühle des Tragischen" behandelt, und der neunzehnte, der dem Rührendtragischen und dem Tragikomischen gewidmet ist.

Noch eine Bemerkung sei mir gestattet. In manchen Besprechungen, die dieses Buch gefunden hat, wurde mein ausführliches Eingehen auf die Gliederung des Tragischen wie etwas ziemlich Nebensächliches behandelt. Ich bin im Gegenteil der Ansicht, daß sich das Wesen des Tragischen allererst durch seine Entfaltung und Ausbreitung in Arten und Stufen erfüllt und sättigt. Das Können der Tragik, ihre Tiefe, ihre menschliche Bedeutung wird erst dadurch offenbar, daß sich das allgemeine Wesen des Tragischen zu dem Reichtum seiner Besonderungen entwickelt.

Leipzig, den 10. Oktober 1905.

Johannes Volkelt.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Abschnitt: **Psychologische Methode** . . . . S. 1

Ablehnung der spekulativen Methode S. 1 — Allgemeinste Begründung der psychologischen Methode S. 2 — Abweisung der abstrahierenden Methode S. 3 — Gewinnung charakteristischer ästhetischer Gefühlstypen S. 4 — Die gegenständliche Erfahrungsgrundlage S. 6 — Benennung der ästhetischen Gefühlstypen S. 6 — Objektive und subjektive Form der psychologischen Methode S. 7 — Normative Ästhetik S. 8.

Zweiter Abschnitt: **Verbreitung des Tragischen** . . . . . . S. 10

Fragestellung S. 10 — Das Tragische im Leben S. 11 — Das Tragische in der Natur S. 11 — in der Baukunst S. 13 — in Bildnerei und Malerei S. 14 — Keine Entwickelung des Tragischen S. 15 — Das Tragische in der Tonkunst S. 17 — Vorzüge des musikalisch Tragischen S. 18 — Programmmusik S. 19 — Das Tragische in der Dichtkunst. Volle Individualisierung des Tragischen S. 20 — Das Tragische in der Lyrik S. 22 — in Epos und Drama S. 23 — Ist das Tragische der Wirklichkeit immer von ästhetischer Wirkung? S. 25.

Dritter Abschnitt: **Das Tragische und die Weltanschauung** . . S. 28

Der vertiefte menschlich-bedeutungsvolle Charakter des Tragischen S. 28 — Einseitige Ablösung des Tragischen von der Weltanschauung S. 30 — Übertreibung der Abhängigkeit des Tragischen von Weltanschauung S. 31 — Gegen die Unduldsamkeit in Weltanschauungen S. 33 — Weitherzigkeit in Weltanschauungen S. 33 — Schranken dieser Weitherzigkeit S. 34 — Nicht jede Weltanschauung ist für die Entwickelung des Tragischen gleich günstig S. 36 — Metaphysik des Tragischen S. 37 — Schelling, Solger, Krause, Zeising S. 38 — Gefühlsmäßige Unbestimmtheit der Lebensanschauung S. 41 — Weltanschauungstragödien S. 42.

Vierter Abschnitt: **Leid und Untergang. Das Tragische der abbiegenden und der erschöpfenden Art** . . . . S. 44

Methode S. 44 — Leid von außergewöhnlicher Größe: ein Grundzug des Tragischen S. 45 — Aussicht auf glückliche Lösung: Gegensatz zum Tragischen S. 47 — Nicht ernstnehmende Behandlung: Gegensatz zum

Tragischen S. 47 — Das untergangdrohende Leid S. 48 — Beispiele S. 50 — Für das Tragische ist nicht wirklicher Untergang erfordert S. 52 — Beispiele S. 52 — Zwei Formen des Tragischen S. 54 — Abweisung eines Mißverständnisses S. 54 — Beispiele S. 55 — Das Tragische mit ungewissem Ausgang S. 56 — Drei Formen des tragischen Untergangs S. 57 — Der tragische Untergang ohne leiblichen Tod S. 59 — Hartmanns Auffassung S. 59 — Ob das tragische Leid stets als Leid gefühlt werden muß? S. 60 — Beispiele S. 62.

Fünfter Abschnitt: **Größe des tragischen Menschen. Das Tragische und der starke Wille** . . . . S. 64

Psychologischer Fortschritt S. 64 — Spekulative Überspannungen rücksichtlich der Größe der tragischen Person S. 65 — Nicht alles Tragische ist erhaben S. 66 — Menschliche Größe als Erfordernis des Tragischen S. 67 — Unbestimmtheit dieser Forderung: ein Vorzug S. 69 — Psychologische Begründung des Größe-Erfordernisses S. 70 — Das durch die Größe erzeugte Kontrastgefühl S. 71 — Steigerung des tragischen Eindrucks durch Steigerung des Kontrastgefühls S. 72 — Das Tragische und das Traurige S. 74 — Das rührend Traurige, Jämmerliche und Entsetzliche S. 75 — Das Jämmerliche und Entsetzliche in seiner Berechtigung S. 76 — Sein Übergang zum Tragischen S. 78 — Die Größe im Ertragen des Leides S. 79 — Die Größe der tragischen Person und das starke Wollen S. 81 — Das Tragische ohne Willensstärke S. 82 — Beispiele für das Tragische der Willenslosigkeit S. 82 — Zweiteilung des Tragischen S. 84 — Das Drama und das Handeln S. 85 — Berechtigung des Seelendramas S. 86.

Sechster Abschnitt: **Der schicksalsmäßige Charakter und die pessimistische Grundstimmung des Tragischen** . . . . S. 88

Neue Wendung der Untersuchung S. 88 — Hinzutreten des Merkmals des Schicksalsmäßigen S. 88 — Psychologische Zusammenfassung S. 91 — Steigerung des pessimistischen Zuges im Tragischen S. 91 — Der sinnvolle und der sinnlose Zufall S. 94 — Beispiele S. 95 — Das Tragische und der aussinnende Dichter S. 97 — Das Tragische und das Kaprizlöse S. 98 — Das Tragische und die Phantasiewelt S. 99 — Die optimistische Auffassung des Tragischen S. 100 — Hegel S. 101 — Vischer S. 102 — Carriere S. 102 — Schiller S. 103 — Lipps S. 103 — Einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen: Schopenhauer S. 104 — Bahnsen S. 105 — Hartmann S. 106 — Weiße S. 106 — Synthese von Optimismus und Pessimismus S. 107 — Das objektive Schicksal S. 107 — Zweiteilung: Tragisches des objektiven Schicksals und des Einzelgeschehens S. 108 — Beispiele S. 110 — Günstige und ungünstige Bedingungen für die objektiv-schicksalsmäßige Behandlung S. 111 — Transcendentes und immanentes Schicksal S. 112 — Abwehr von Mißverständnissen S. 113 — Überhebungstheorie S. 114 — Beispiele für und wider die Überhebungstheorie S. 116.

Siebenter Abschnitt: **Das Tragische des äußeren und des inneren Kampfes** . . . . S. 119

Äußere Gegenmächte S. 119 — Unterschiede darin S. 120 — Innere Gegenmächte S. 122 — Beispiele S. 123 — Weiterer Umfang des inneren Zusammenbruchs S. 124 — Weiterer Umfang des Widerstreites der Gefühle S. 124 — Übergangsfälle S. 126 — Zweiteilung des Tragischen S. 128 — Das Fehlen äußerer Gegenmächte S. 129 — Die tragischen Gegenmächte in der Lyrik S. 129 — Die tragische Gegenmacht in der bisherigen Ästhetik S. 131 — Bedeutung der inneren Gegenmacht für das Tragische S. 132 — Das Mißliche der subjektiv-psychologischen Sprache S. 133 — Bahnsen S. 134 — Solger S. 135 — 1. Das Tragische des äußeren Kampfes S. 135 — a) Das ungeteilte sittliche Gemüt S. 136 — Verwandte Gestalten S. 136 — b) Das ungeteilte schuldvolle Gemüt S. 137 — Mittlere Fälle S. 140 — 2. Das Tragische des inneren Kampfes S. 141 — a) Das Tragische des schuldvollen Zwiespaltes S. 142 — b) Der zwiespältigen Einseitigkeit S. 143 — Verwandte Fälle S. 145 — Das Tragische und die Schuld S. 146 — Die Freiheit im Tragischen S. 146 — Die Notwendigkeit im Tragischen S. 147.

Achter Abschnitt: **Die tragische Schuld** . . . . S. 149

Das tragische Grundgefühl ohne eindeutige Beziehung zum Moralischen S. 149 — Wichtigkeit der Frage von der tragischen Schuld S. 149 — Aristoteles S. 150 — Schelling und Hegel S. 150 — Vischer und andere S. 151 — Volkelt und Weiße S. 152 — Bahnsen und Groos S. 152 — Ludwig, Hebbel und andere S. 153 — Unhaltbarkeit der Schuldtheorie S. 155 — Springender Punkt S. 155 — Egmont S. 155 — Götz S. 156 — Siegfried S. 156 — König Lear S. 157 — Othello S. 158 — Romeo und Julia S. 159 — Schuldfreie und schuldvolle Tragik S. 161 — Zwei Arten der schuldfreien Tragik S. 161 — Springender Punkt in der tragischen Schuld S. 162 — Das pessimistische Kontrastgefühl im Tragischen der Schuld S. 162 — Bereicherung und Abschwächung dieses Kontrastgefühls S. 164 — Vertiefung des Menschlichen im Tragischen der Schuld S. 165 — Verschärfung der Schmerzgefühle im Tragischen der Schuld S. 166 — Das Tragische der Schuld als Synthese des Furchtbaren mit dem sittlich Befriedigenden S. 166 — Zwei Typen des Tragischen der schuldvollen Art S. 167 — Leidenschaftsdichtungen S. 168 — Andere Beispiele S. 169 — Reihenfolge von vier Typen S. 170 — Tragik der Gewissenskämpfe S. 170 — Beispiele S. 171 — Untersittliche tragische Personen S. 172 — Übersittliche Personen S. 174 — Erster Fall S. 174 — Zweiter Fall S. 175 — Schicksal und Schuld S. 177 — Beurteilung von der Auffassung des Dichters aus S. 179 — Weitherzige moralische Maßstäbe S. 180 Beurteilung abweichender sittlicher Anschauungen des Dichters S. 181 —

Der außerhalb der Dichtung liegenbleibende sittliche Anschauungskreis des Dichters S. 183.

Neunter Abschnitt: **Das Tragische des Verbrechens** . . . . S. 185
Das Tragische des Verbrechens: ein Seitenzweig am Tragischen S. 185 — Das Untergehen des Bösewichts: an sich untragisch S. 186 — Die Bestrafung des Verbrechers läßt die Welt nicht als furchtbar erscheinen S. 186 — Menschliche Größe des Bösewichts als Bedingung tragischer Wirkung S. 187 — Große allgemeinere Mächte als Hintergrund des Verbrechers S. 188 — Untragische Bösewichte S. 191 — Ästhetische Berechtigung untragischer Bösewichte S. 192 — Hauptfrage S. 192 — Doppelte tragische Wirkung des Verbrechers: 1. Rücksichtlich der Schuld S. 193 — 2. Rücksichtlich des Leidens S. 193 — Mittelbare Bedeutung des Verbrechers für das Tragische S. 195 — Übergangsform S. 195 — Der Teufel in der Tragödie S. 197.

Zehnter Abschnitt: **Die tragische Gegenmacht nach ihrer Berechtigung** S. 198
Unterschied in der Berechtigung der Gegenmacht S. 198 — Das Tragische der berechtigten Gegenmacht: 1. Unbedingtes Recht der Gegenmacht S. 200 — 2. Bedeutende Berechtigung S. 200 — Mehrere Fälle je nach der Beschaffenheit der Hauptmacht S. 201 — Das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner S. 201 — Vorkommen dieser Art des Tragischen S. 203 — 3. Geringe Berechtigung der Gegenmacht S. 205 — Das Tragische der nichtigen Gegenmacht: 1. Schurkerei als Gegenmacht S. 205 — 2. Blinde Notwendigkeit als Gegenmacht S. 207 — Zwei Unterarten S. 208 — Wichtigkeit dieser Einteilung des Tragischen: Einfluß auf die pessimistische Grundstimmung S. 209 — Verschiedener menschlicher Gehalt S. 210 — Höherer Wert des Tragischen der berechtigten Gegenmacht S. 210 — Schlußbemerkung S. 211.

Elfter Abschnitt: **Die erhebenden Momente im tragischen Untergang** S. 212.
Neue Aufgabe S. 212 — Das Erhebende im Tragischen S. 212 — Völliges Fehlen der Erhebung ist ausgeschlossen S. 213 — Bedeutung der erhebenden Gefühle für das Tragische S. 213 — Erhebende Momente: A. in der subjektiven Haltung des tragischen Menschen S. 214 — 1. Gemütsverhältnis zu der Gegenmacht: a) Die trotzige Haltung im Untergang S. 215 — Beispiele S. 216 — b) Der Gleichmut im Untergang S. 217 — Beispiele S. 218 — c) Ergebung in das Schicksal S. 218 — Ergebung des schuldvollen Menschen S. 219 — Ergebung des Schuldlosen S. 219 — d) Jubelndes Schreiten in den Untergang S. 220 — e) Humorvolles Sicherheben über den Untergang S. 221 — 2. Stellung des Gemütes zum Scheiden aus dem Leben S. 221 — Loslösung des Gemütes vom Leben S. 221 — a) Pessimistische Form S. 222 — b) Optimistische Form S. 223 — Übergangsfälle S. 223 — Hartmann S. 224 — 3. Stellung

des Gemütes zur Schuld S. 225 — a) Moralische Reinigung S. 225 — Die moralische Reinigung als Zerrüttung S. 227 — b) Das furchtlose Bejahen der Schuld S. 228 — 4. Wirkung des Unterganges auf die Entfaltung des Innenlebens S. 228 — a) Erhöhung des Innenlebens durch den Untergang S. 229 — b) Das Fortbestehen der Tugend in Leid und Untergang S. 231 — B) Erhebende Momente in dem objektiven Ausgang der Sache S. 231 — 1. Aussicht auf den zukünftigen Sieg der Sache S. 232 — Ausgezeichneter Fall: allzu frühes Vertreten einer Idee S. 233 — Beispiele S. 234 — Vischer S. 235 — 2. Sieg der Sache in der Gegenwart S. 237 — 3. Untergehen im Glauben an die Sache S. 238 — 4. Hervorhebung des Wertes der unterliegenden Sache S. 239 — C. Erhebende Momente im Tode selbst S. 240 — 1. Das sittlich Befriedigende des Todes im Tragischen der Schuld S. 240 — 2. Der Tod als Läuterung S. 240 — 3. Der Tod als Erlöser vom leidenvollen Leben S. 241 — 4. Der Tod als gefühlsmäßige Bezeugung des Sieges S. 243 — 5. Erhebender Ausblick auf das Jenseits S. 244 — D. Darstellung der Notwendigkeit im Walten der Gegenmächte als erhebendes Moment S. 245 — E. Die Berechtigung der Gegenmacht als erhebendes Moment S. 247 — Erhebende Wirkungen außerhalb der Dichtkunst S. 247 — Zusammenfassung S. 248 — Eigentümlichkeit dieser Behandlung des Erhebenden im Tragischen S. 248 — Kritisches über verschiedene Theoretiker des Tragischen S. 249.

Zwölfter Abschnitt: **Das Tragische der befreienden und der niederdrückenden Art** . . . . S. 253

Neue Aufgabe S. 253 — Hauptunterschied rücksichtlich der tragischen Erhebung S. 253 — Beispiele für das Tragische der niederdrückenden Art S. 254 — Berechtigung dieses Tragischen S. 257 — Das Schöne und das Charakteristische S. 258 — Das Versöhnende und Versöhnungslose S. 258 — Neue Frage und die Methode ihrer Beantwortung S. 259 — Wichtigste Fälle des Tragischen der erhebenden Art: Erster Fall S. 260 — Zweiter Fall S. 260 — Dritter Fall S. 261 — Vierter Fall S. 261 — Fragestellung rücksichtlich des Tragischen der niederdrückenden Art S. 262 — Erster Fall der niederdrückenden Art S. 262 — Zweiter Fall S. 263 — Dritter Fall S. 265 — Vierter Fall S. 267 — Andere Möglichkeiten S. 268 — Abweisung eines Einwandes gegen das Tragische der befreienden Art S. 268 — Gerechtigkeit gegen beide Typen S. 270.

Dreizehnter Abschnitt: **Psychologie des Tragischen** . . . . S. 272

Aufgabe der „Psychologie des Tragischen" S. 272 — Einteilung der ästhetischen Gefühle S. 272 — Die gegenständlich-tragischen Gefühle S. 273 — Psychologische Bemerkung S. 275 — Die zuständlich-persönlichen Gefühle des Tragischen S. 276 — Das Gefühl der Herabdrückung S. 276 —

Das tragische Kontrastgefühl S. 277 — Erhebungsgefühle S. 277 — Das Zusammen von Niederdrückung und Erhebung S. 278 — Tragische Erschütterung S. 279 — Das Gefühl der Befreiung S. 279 — Die teilnehmenden Gefühle im Tragischen S. 280 — Die Teilnahmsgefühle für die leidende Einzelperson S. 280 — Tapferes Mitleiden S. 280 — Eigentliches Mitleid S. 281 — Mitleidsgrausen S. 282 — Vorausleiden (Furcht) S. 282 — Zwei Fälle S. 283 — Sonderstellung des Tragischen des Verbrechens S. 284 — Sittlich-teilnehmende Gefühle S. 284 — Abscheu S. 284 — Anerkennung, Bewunderung, Zutrauen S. 285 — Teilnehmende Weltgefühle S. 286 — 1. Die Weltgefühle des Grauens S. 286 — 2. Weltgefühle banger Unruhe S. 288 — 3. Weltgefühle düsterer Feierlichkeit S. 289 — 4. Weltgefühle beruhigender Art S. 289 — 5. Erhebende Weltgefühle S. 291 — Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht S. 291 — Wie läßt sich die Lust am Tragischen erklären? S. 294 — Die durch die erhebenden Momente erregte Lust S. 294 — Lust des Mitleids S. 295 — Die Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen S. 295 — Die Lust an der Gefühlslebendigkeit S. 296 — Weitere Lustquellen für das Tragische S. 297 — Die Voraussetzung der vollkommenen künstlerischen Ausführung S. 298.

Vierzehnter Abschnitt: **Die Nebengefühle des Tragischen** . . S. 300

Untragische Gestalten in Darstellungen des Tragischen S. 300 — Untragische Gefühle durch tragische Gestalten hervorgerufen S. 301 — Verschiedene Färbung der tragischen Gefühle S. 302 — Tragische „Nebengefühle" S. 303 — Tragische Gefühle außerästhetischer Art S. 304 — Entladung der Affekte S. 305 — Die spannungsvolle gegenwärtige Gemütslage S. 307 — Erleichterung ohne Entladung S. 308 — Das Angehäufte und Erstarrte in unserem Gemüte S. 311 — Die Durchrüttelung des Gemütes S. 313 — Die formale Erweiterung des Gemütes S. 314 — Die materielle Erweiterung des Gemütes S. 315 — Die Entladung durch Erhebung S. 317 — Valentins Ansicht vom Tragischen S. 320.

Fünfzehnter Abschnitt: **Tragischer Charakter und tragische Situation. Das Tragische der organischen, notwendigen und zufälligen Art** S. 321.

Neue Frage S. 321 — Charakter und Situation S. 321 — Abhängigkeitsunterschiede zwischen Charakter und Situation S. 321 — Verschiedene tragische Bedeutung von Charakter und Situation S. 323 — Tragisch gefährliche und ungefährliche Charaktere und Situationen S. 323 — Tragisch gefährliche Charaktere: A. Widerspruchsvolle Charaktere S. 324 — 1. Typus der sittlichen Zwiespältigkeit S. 325 — Beispiele S. 326 — 2. Typus der seelischen Disharmonie S. 327 — a) Erkrankung des Willens S. 328 — Beispiele S. 329 — b) Andere Fälle S. 330 — B. Tragisch gefährliche Charaktere ungespaltener Art S. 331 — Beispiele S. 332 — Die tragische

Entwickelung und die innere Notwendigkeit S. 333 — Tragisches der organischen Art S. 335 — Zufälliges Entspringen des Tragischen aus dem Charakter S. 336 — Beispiele S. 336 — Beteiligung des Charakters mit seinen Grundeigenschaften an dem Entspringen des Tragischen S. 337 — Beispiele S. 338 — Ästhetischer Wert des Tragischen der notwendigen und der zufälligen Art S. 339 — Verhältnis von Charakter und Schuld S. 340 — Verhältnis von Schuld und Leid S. 340 — Organisches Verhältnis beider S. 341 — Äußerliches Verhältnis beider S. 341 — Verhältnis von Schuld und Untergang: der organischeste Fall S. 342 — Ein weniger organischer Fall S. 343 — Ein noch weniger organischer Fall S. 343 — Zufälliger Zusammenhang von Schuld und Untergang S. 344 — Nochmals das Verhältnis von Schuld und Leid S. 344 — Entsprechende Gliederung des Tragischen ohne Schuld S. 345 — Diese Gliederungen: bloße Schemata S. 346 — Das Tragische der zufälligen Art nach seinem ästhetischen Wert S. 347 — Wichtige Steigerung des organischen Zusammenhanges S. 347 — Das Tragische der widerspruchsvollen Größe S. 347 — Beispiele S. 349 — Umfang dieses Tragischen S. 350 — Die tragisch gefährliche Situation S. 351 — Antinomische Situationen S. 352 — Bahnsen und Hegel S. 354 — Beispiele für die antinomische Situation S. 355 — Äußerlicheres Verhältnis der Situation zum Tragischen S. 357 — Tragisches der notwendigen und der zufälligen Art rücksichtlich der Situation S. 358 — Die äußeren Gegenmächte nach ihrer Notwendigkeit S. 359 — Das Tragische der ausgezeichnet organischen Art S. 360.

Sechzehnter Abschnitt: **Das Tragische der individuell-menschlichen und der typisch-menschlichen Art** . . . . S. 361

Hauptunterschied bezüglich der Bedeutsamkeit des Tragischen S. 361 — Schillers Jungfrau und Karl Moor S. 361 — Bedeutung des Gegensatzes der typisch- und individuell-menschlichen Tragik S. 363 — Vischer S. 364 — Das Tragische der typisch-menschlichen Art: 1. Feindschaft des Endlichen gegen das Erhabene S. 365 — Beispiele S. 366 — 2. Verwandter Fall: das Erhabene wird durch relativ berechtigte Mächte gestürzt S. 367 — Innerer tragischer Zwiespalt typisch-menschlicher Art S. 368 — 3. Die typische Tragik des Erkenntnisdranges S. 368 — Beispiele S. 369 — 4. Die typische Tragik des künstlerischen Schaffens S. 370 — Beispiele S. 371 — 5. Die typische Tragik des geschichtlichen Handelns S. 373 — 6. Die typische Tragik der Liebe S. 374 — 7. Tragische Disharmonie überhaupt in typisch-menschlicher Beleuchtung S. 375 — 8. Typische Tragik auf bestimmten menschlichen Entwickelungsstufen S. 376 — 9. Die typische Tragik des Genies S. 378 — a) Der Zusammenstoß des Genies mit der verständnislosen Umgebung S. 378 — b) Die Überspannung des Ideals S. 379 — Die Tragik der Menschheit: unmittelbar dargestellt S. 380 — Die Göttertragödie S. 380 — Schlußbemerkung S. 381.

Siebzehnter Abschnitt: **Der Verlauf der tragischen Entwickelung** S. 382.

Der tragische Vorgang S. 382 — Komposition des Tragischen S. 383 — Allgemeinheit der Untersuchung S. 383 — Erster Abschnitt des tragischen Vorganges: Vorbereitung des Tragischen S. 384 — Beispiele S. 384 — Welche Stellung die tragische Vorbereitung einnimmt S. 385 — Vorbereitung und Exposition S. 386 — Zweiter und dritter Abschnitt: Steigerung des Tragischen und Verderben S. 387 — Beispiele S. 387 — Verhältnis des griechischen Dramas zu dieser Dreiteilung S. 388 — Das Tragische der Gefahr S. 389 — Ideele Rückwärtswirkung im tragischen Vorgange S. 389 — Gliederung der Tragödie bei Freytag S. 390 — Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges: 1. Der einfache Vorgang S. 391 — 2. Der zusammengesetzte Vorgang S. 392 — Zusammensetzung im Hinblick auf die Schuld S. 393 — Zweigliederiger Vorgang: 1. Drei Fälle der Aufeinanderfolge zweier gleichgearteter Glieder S. 394 — 2. Aufeinanderfolge zweier ungleich gearteter Glieder: a) Auf unverdientes Leid folgt eine schuldvolle Tat S. 396 — b) Der tragischen Schuld folgt eine tragische sittliche Tat S. 396 — Unerschöpfbarkeit der Zusammensetzung des tragischen Vorganges S. 397 — Tempo und Kontrastwirkung S. 398 — Plötzlichkeit und Allmählichkeit S. 398 — Beispiele S. 399 — Plötzlichkeit und Allmählichkeit in der modernen Dichtung S. 399 — Kontraste im Tragischen S. 401 — Zwei Arten von Kontrast S. 402 — Kontrast zwischen Glück und Unheil, Sicherheitsgefühl und Verderben S. 402 — Erklärung S. 404 — Folgerichtigkeit in der tragischen Entwickelung S. 404 — Abfall von der Idee der Dichtung S. 405 — Verwandter Fall S. 406 — Psychologische Entwickelung der Charaktere S. 407.

Achtzehnter Abschnitt: **Das Tragische in seinem Verhältnis zum transcendenten und immanenten Schicksal** . . . . S. 410

Die geschichtliche Entwickelung des Tragischen S. 410 — Neue Aufgabe S. 410 — Die Transcendenz der antiken und christlichen Weltanschauung S. 411 — Abhängigkeit der Dichtungen von den transcendenten Überzeugungen der Dichter S. 412 — Stellung des modernen Menschen zur Transcendenz S. 413 — Das Transcendente: eine Schranke für die Entfaltung des Tragischen S. 413 — Die Transcendenz: herausgewachsen aus dem Volksglauben S. 414 — Anthropomorphistische Vorstellungen von der Gottheit S. 415 — Äschylos S. 416 — Sophokles S. 417 — Euripides S. 418 — Jüdische Transcendenz S. 420 — Indische Transcendenz S. 420 Christliche Transcendenz S. 420 — Verdunkelung der Schuld durch das übernatürliche Schicksal S. 421 — Äschylos S. 422 — Sophokles und andere S. 423 — Verdunkelung der Versöhnung durch das übernatürliche Schicksal S. 424 — Verdunkelung des Leidens: 1. Durch eine unverhältnismäßig kleine Schuld S. 424 — 2. Durch übernatürliche Hilfe S. 426 — Verschiedene Stellung der verschiedenen transcendenten Weltanschauungen

zum Tragischen S. 427 — Griechische und christliche Religion in ihrem Einfluß auf die Gestaltung des Tragischen S. 427 — Das Tragische und die moderne Weltanschauung S. 429 — Doppelte Form des immanenten Schicksals S. 431 — Subjektiver Schicksalsglaube in modernen Dichtungen S. 433 — Das Übernatürliche in modernen Dichtungen: 1. Dargestellt mit Seherkraft S. 433 — Spielerische Darstellung S. 434 — Das Übernatürliche in modernen Dichtungen: 2. Dargestellt als menschlich sinnvoll S. 435 — 3. Dargestellt als Objektivierung menschlicher Motive S. 436 — Drei Wege der Darstellung des Übernatürlichen S. 437 — Die sogenannte Schicksalstragödie S. 439 — Wagners Nibelungenring S. 441.

Neunzehnter Abschnitt: **Das Rührendtragische und das Tragikomische** . . . . S. 442

Verbindung von Tragik und Rührung S. 442 — Wesen der Rührung S. 443 — Rührung der gewöhnlichen und der herben Art S. 444 — Verschiedene Formen der herben Rührung S. 445 — Das Vorkommen des Rührenden der herben Art im tragischen Verlaufe S. 446 — Vorkommen der gewöhnlichen Rührung im tragischen Vorgang S. 447 — Die falsche Rührung S. 449 — Rührstücke S. 449 — Zusammengehörigkeit des Rührendtragischen und des Tragikomischen S. 450 — Enge Verwachsung des Rührenden und des Tragischen S. 451 — Behandlung des Tragikomischen S. 451 — Der Name „tragikomisch“ S. 451 — Äußerliche Verbindung des Tragischen und Komischen S. 452 — Zwei Arten des Tragikomischen S. 453 — Beispiele des Tragikomischen der unterordnenden Art S. 454 — Das Tragikomische der verschmelzenden Art S. 455 — Erfordernisse für die höhere Form des Tragikomischen S. 455 — Beispiele S. 456.

Zwanzigster Abschnitt: **Metaphysik des Tragischen** . . . . S. 459

Bedürfnis nach metaphysischer Deutung des Tragischen S. 459 — Das Tragische als metaphysische Kategorie S. 459 — Philosophische, nicht ästhetische Gefühle S. 460 — Keine Allgemeingültigkeit S. 460 — Darlegungsweise S. 460 — Zwiespältiger Weltgrund S. 460 — Das Endliche als Zeugnis für die Zwiespältigkeit des Absoluten S. 461 — Widerspruchsvolle Natur der Zeit: 1. Nachgewiesen in dem Jetzt S. 462 — 2. Nachgewiesen in der Teilbarkeit der Zeit S. 463 — 3. Nachgewiesen an der Anfangslosigkeit der Zeit S. 463 — Ergebnis S. 464 — Die widerspruchsvolle Natur des Raumes S. 464 — Schluß von der widerspruchsvollen Natur des Endlichen auf den Weltgrund S. 465 — Verstärkung dieses Schlusses S. 465 — Übertreibung von seiten des radikalen Pessimismus S. 465 — Der Weltgrund als vernünftig und seinsollend S. 467 — Der Weltgrund als Synthese von Gegensätzen S. 468 — Das Vernünftige und Gute als das Siegreiche im Absoluten S. 458 — In welchem Sinne diese meta-

physischen Betrachtungen zu verstehen sind S. 469 — In welchem Sinne von Tragik des Weltgrundes die Rede sein könne S. 470 — Metaphysische Tragik der endlichen Welt S. 471 — Steigerung der Tragik des Endlichen im Ich S. 472 — Überwindung des Endlichen durch den Menschen S. 472 — Der Mensch als widerspruchsvolle Einheit des Endlichen und Unendlichen S. 473 — Übergang der Metaphysik des Tragischen in die Ästhetik des Tragischen S. 474 — Die dargelegte Metaphysik: ein günstiger Boden für die Auffassung des Tragischen S. 474.

Alphabetisches Verzeichnis der Schriftsteller . . . . S. 476

Alphabetisches Verzeichnis der Beispiele . . . . S. 478

Erster Abschnitt.

Psychologische Methode.

Ablehnung der spekulativen Methode.

Wie werden wir am besten zu einer wohlbegründeten Überzeugung über die Natur des Tragischen gelangen?

Ich gehöre nicht zu den Verächtern der spekulativen Ästhetik; ich weiß, daß sie trotz allen metaphysischen Übersteigerungen und sonstigen Gewalttätigkeiten, trotz aller absolutistischen Unduldsamkeit und aller klassizistischen Enge nicht nur eine Fülle fördernder Anstöße und kühner Geistesblitze, sondern auch Schätze grundlegender und tiefgeschöpfter Wahrheiten enthält. Zu den Vorzügen dieser Ästhetik vermag ich aber am allerwenigsten die von ihr ausgeübte Methode zu zählen. Das Ableiten und Aufbauen aus Begriffen ist in Wahrheit ein dunkles Ergebnis aus Selbsttäuschung und Erschleichung, aus Genialität der Intuition und Despotismus des Behauptens. Der spekulative Ästhetiker täuscht sich vor, seine Feststellungen lediglich aus Ideen und Begriffen, die irgendwie ursprünglich die Bürgschaft der Wahrheit in sich tragen sollen, zu gewinnen; und doch läßt er sich insgeheim überall, wo er zu etwas Neuem fortschreitet, von Erinnerungen an innere Erlebnisse und äußere Anschauungen leiten. Und während er jeden seiner Sätze zu beweisen verspricht, kennzeichnet sich gerade die von ihm gebotene Ästhetik durch einen auffallenden Mangel an Begründungen. Wohl hat man das Gefühl, daß ein kongenialer Geist tiefe Blicke in die Geheimnisse von Schönheit und Kunst tut; aber hiermit verbindet sich die Neigung zu schroffem Versichern und kurz angebundenem Verabsolutieren in einem Grade, daß

das unbefangene Zergliedern und Begründen fast ganz unmöglich gemacht wird.

Allgemeinste Begründung der psychologischen Methode.

So werden wir uns denn von der Methode der spekulativen Ästhetik fernhalten und die Theorie des Tragischen in beständiger Anknüpfung an die Erfahrung zu gewinnen versuchen. Die Erfahrungstatsachen aber, von denen die Ästhetik auszugehen hat, sind ausschließlich seelischer Natur. Nur auf psychologischer Grundlage kann die Ästhetik betrieben werden. Auch das Kunstwerk darf man keineswegs als einen im vollen Ernst objektiven Ausgangspunkt ansehen. Für die naive Betrachtung scheint sich allerdings die Erfahrungsgrundlage der Ästhetik in eine subjektive, psychologische und eine objektive, der Außenwelt angehörige zu spalten. Zu jener gehören die Vorgänge des künstlerischen Betrachtens, Genießens, Schaffens, zu dieser die Kunstwerke. Sieht man indessen näher zu, so handelt es sich auch in den Kunstwerken, soweit sie für die Ästhetik in Betracht kommen, durchaus um ein seelisches Bestehen. Denn den Gebilden der Kunst kommt nur insofern Kunstdasein zu, als sie mit Anschauung, Phantasie, Gefühl ergriffen, also auf seelischem Boden und aus seelischem Material geformt werden. Was die Kunstwerke als Dinge der Außenwelt sind — Marmor, Erz, Leinwand oder Holz mit einer Farbenschicht, Luftschwingungen u. s. w. —, das ist genau genommen nur die äußere Grundlage, nur die bestimmte, in der Außenwelt festgelegte Anweisung, der gemäß der ästhetisch gestimmte Mensch mit verhältnismäßig müheloser, nahezu selbstverständlicher Notwendigkeit in Anschauung, Phantasie und Gefühl das im Künstlergeist urbildlich geschaffene Kunstwerk nacherzeugt. Das Kunstwerk hängt als künstlerisch wirkendes Gebilde durchaus an den eigentümlichen Bedingungen menschlichen Empfindens, Wahrnehmens, inneren Anschauens, Fühlens u. s. w. Was das Kunstwerk hiervon abgesehen noch ist, dies kommt für die Ästhetik nur als ein Substrat in Betracht, von dem stillschweigend vorausgesetzt wird, daß es jenem vom menschlichen Bewußtsein getragenen und umfangenen Gebilde immerdar zu Grunde liege, das aber als solches niemals von der Ästhetik in Untersuchung gezogen wird.

Es bleibt also auch angesichts der Kunstwerke dabei, daß die Erfahrungsgrundlage dieser Wissenschaft durchgängig in seelischen Vorgängen besteht.

Ich kann mich einer weiteren Beschreibung dieser psychologischen Methode um so mehr entheben, als ich sie in meinem System der Ästhetik einer eingehenden Erörterung unterzogen habe.[1]) Nur einem Punkte, der mir als besonders wichtig erscheint, sei eine etwas eingehendere Erwägung gewidmet.

Abweisung der abstrahierenden Methode.

Besonders dort, wo bestimmte Gestalten des Ästhetischen, wie das Anmutige, Erhabene, Tragische, Rührende und dergleichen, untersucht werden, wird häufig nicht genug psychologisch verfahren; es wird das Untersuchen viel zu sehr als ein Abstrahieren geübt. Ich verstehe dies folgendermaßen. Es handle sich um die Bestimmung der Natur des Tragischen. Da wird ohne weiteres angenommen, daß in gewissen allgemein anerkannten Tragödien — etwa in denen von Äschylos, Sophokles, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, — die Musterbilder des Tragischen vorliegen, und daß es darauf ankomme, von diesen Mustern das Tragische durch Abstraktion zu gewinnen. Allein worin liegt denn die Bürgschaft dafür, daß durch die Tragödien der ausgewählten Meister der Eindruck, der den Namen des Tragischen verdiene, hervorgebracht werde? Und daß in den Tragödien moderner, nicht den Vorzug des „Klassischen" genießender Dichter — eines Ibsen oder Gerhart Hauptmann — nur scheinbar Tragisches oder Tragisches von verzerrter Form vorkomme? Vielleicht wäre es umgekehrt richtiger, aus den Schöpfungen dieser und verwandter Dichter das Charakteristische des Tragischen zu abstrahieren! Weder den Dichtungen dieser noch jener Art ist es auf die Stirn geprägt, daß darin das wahrhaft Tragische zum Ausdruck komme. Und nachdem aus gewissen als mustergültig hingestellten Tragödien die gemeinsamen Merkmale des Tragischen abgezogen wurden: was bürgt denn dafür, daß innerhalb dieser Musterbilder alle Formen, Stufen, Entwickelungen des Tragischen vertreten sind?

[1]) System der Ästhetik, Bd. 1. München 1905. S. 3 ff., 31 ff., 51 ff. Über die abstrahierende Methode handle ich daselbst S. 64 ff.

Vielleicht werden gewisse, wenn auch verhältnismäßig einseitig oder unrein entwickelte, darum aber doch relativ berechtigte Stufen des Tragischen durch ganz andere, geringschätzig beiseite gelassene Dichtungen zur Anschauung gebracht. Der Umstand allein schon, daß diese Dichtungen erheblich anders und vielleicht weniger erfreulich und harmonisch als jene Musterdichtungen wirken, vermag noch nicht zur Ausschließung der in ihnen dargestellten Formen des Tragischen zu berechtigen. Kurz, wenn man in ästhetischen Untersuchungen dieses Verfahren anwendet, das ich als Abstrahieren von autoritativen Beispielen bezeichnen möchte, so läßt man gewisse Wertmaßstäbe stillschweigend und insgeheim einfließen und gebärdet sich doch so, als ob man erst aus den Beispielen heraus diese Maßstäbe gewönne. Die abstrahierende Methode folgt einem versteckt vorausgesetzten Ideal und tut doch so, als ob sie unvoreingenommen an die Auffindung dieses Ideales ginge. So läuft sie denn auch beständig Gefahr, ins Enge zu verfallen und schulmeisterlich schablonenhaft zu verfahren.[1])

Gewinnung charakteristischer ästhetischer Gefühlstypen.

Es gilt, sich nicht von autoritativen Beispielen gängeln zu lassen, sondern den Blick auf die möglichen Gefühlsweisen, auf die erlebbaren Gefühlsgebilde auszudehnen und innerhalb ihrer solche Gruppen auszusondern, die nach einer gewissen Richtung menschlich charakteristisch und menschlich wertvoll sind. Handle es sich um das Tragische, Erhabene, Humoristische oder irgend eine andere Gestaltung des Ästhetischen, immer hat sich das Hauptaugenmerk der Gewinnung möglichst bedeutungsvoller ästhetischer Gefühlstypen zuzuwenden. Man wird unter den mannig-

[1]) Über die Einengung der Theorie des Tragischen auf bestimmte Formen sagt Wetz in seinem trefflichen Werke „Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte" (Worms 1890) beherzigenswerte Worte (S. 9 ff.), wenn auch der weitere Zusammenhang, in dem sie gesagt sind, manches Bestreitbare enthält. Die gekennzeichnete Autoritätenmethode finde ich innerhalb der ästhetischen Litteratur der letzten Zeit besonders in Hermann Baumgarts Handbuch der Poetik (Stuttgart 1887) angewandt. Zu seinen autoritativen Dichtungen (d. i. den „klassischen" Werken der alten Griechen und der Deutschen und Shakespeare) gesellt sich hier übrigens noch die philosophische Autorität von Aristoteles und Lessing hinzu.

faltigen Äußerungsweisen des ästhetisch erregten Gemüts Umschau zu halten und dabei darauf zu achten haben, welche charakteristisch ausgeprägten Formen sich darin als gruppenbildend und zwar als eine möglichst große Anzahl von Arten und Nebenarten in sich schließend entdecken lassen. Mit anderen Worten: den Hauptgesichtspunkt wird die naturgemäße Gliederung der Äußerungsweisen der ästhetisch erregten Seele zu bilden haben — eine Gliederung meine ich, die das ästhetisch Zusammengehörige durch Heraushebung möglichst elementarer und doch bestimmt charakterisierender seelischer Faktoren verknüpft und ordnet und auf diese Weise sowohl den markierten Höhepunkten, als auch den schwankenden Übergängen des ästhetischen Gefühlslebens gerecht wird. Der Ästhetiker soll seinen Blick auf die ganze Mannigfaltigkeit bedeutender, eigenartiger ästhetischer Gefühlsgestaltungen gerichtet halten; er soll nicht nur die in die Augen fallenden, stark charakteristischen Gefühlsweisen, die mit entschiedener Gewalt, mit dem Nachdruck von Höhepunkten und unverkennbaren Normen wirken, in Betracht ziehen, sondern ebenso den Gefühlsgebilden von unscheinbarerer, mehr vermittelnder Art und von mehr oder weniger abweichender und ungewohnter Gestalt seine Aufmerksamkeit zuwenden. Wenn sich die ästhetische Betrachtungsweise von vornherein hiernach einrichtet, so wird sie leicht in der Lage sein, der Vielgestaltigkeit des Tragischen, seinen Stufen mit ihren Vorzügen und Schranken, seinen Nebenarten und Grenzformen gerecht zu werden. Sie wird sich dann nicht eigensinnig auf irgend eine höchste Art steifen. Überblickt man die theoretische Litteratur über das Tragische, so zeigt sich, daß selbst solche Schriftsteller, die, wie Vischer oder Hettner, eine Stufenfolge von Arten des Tragischen aufstellen,[1]) doch immer noch lange nicht genug auf

---

[1]) Friedrich Vischer unterscheidet das Tragische als Gesetz des Universums, das Tragische der einfachen Schuld und das Tragische des sittlichen Konflikts (Ästhetik, Reutlingen und Leipzig 1846—1857, §§ 130 ff.). Hettner nimmt gleichfalls drei Formen an: das Tragische der Verhältnisse, das der Leidenschaft und das der Idee (Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen. Braunschweig 1852. S. 85 ff.).

den Reichtum tragischer Formen Rücksicht nehmen und die Theorie zu sehr auf das, was ihnen als höchste Form vorschwebt, zuspitzen.[1])

Die gegenständliche Erfahrungsgrundlage.

Natürlich wird dabei Kunst und Natur nicht zu vergessen sein. Man wird das Aufsuchen und Bestimmen der charakteristischen und wertvollen ästhetischen Gefühlstypen unter stetem Hinblick auf Kunstschöpfungen und Naturgegenstände auszuüben haben. Denn nur indem wir uns die Gegenstände der Kunst und Natur beständig vor Augen halten, können wir sicher sein, die ästhetischen Vorgänge in uns in möglichst vielgestaltiger und ausdrucksvoller Form zu erzeugen. Natürlich kommen hierbei besonders solche Gegenstände in Betracht, die nach Herkommen und Bewährung als Erreger der fraglichen Gefühle gelten dürfen. Zunächst also wird sich der Blick auf dasjenige Gebiet zu wenden haben, das mit dem Namen eben des Gefühlstypus bezeichnet zu werden pflegt, der untersucht werden soll. Indessen darf sich unser Blick nicht hierauf beschränken, sondern muß sich auch auf benachbarte, vielleicht nach üblicher Redeweise anders benannte Gebiete lenken. Denn es ist leicht möglich, daß das, was üblicherweise z. B. den Namen des Tragischen oder Humoristischen trägt, sich mit dem entsprechenden charakteristischen Gefühlstypus nicht völlig deckt, und daß auch dort, wo man es nach der üblichen sprachlichen Bezeichnung kaum erwartet, der untersuchte ästhetische Typus mehr oder minder deutlich zu finden ist.

Benennung der ästhetischen Gefühlstypen.

Selbstverständlicherweise wird es nun darauf ankommen, die verschiedenen ästhetischen Gefühlstypen möglichst im Einklang mit

---

[1]) Nicht nur durch unbedingte Gegnerschaft gegen die psychologische Ästhetik, sondern zugleich durch völlige Verständnislosigkeit ihr gegenüber kennzeichnet sich Ernst August Georgy (Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus. Berlin 1905). Wenn sich durch die Darstellungen Georgys eine mir auf Schritt und Tritt folgende Bekämpfung meiner „Ästhetik des Tragischen" hindurchzieht, so kann ich darin keinen Vorzug des Buches erblicken. Denn was hat es für einen Sinn, einen Gegner in allen einzelnen Fragen widerlegen zu wollen, der infolge des grundverschiedenen Standpunktes in Wahrheit von einem anderen Gegenstande redet? Wenn wir vom Tragischen sprechen, so hat Georgy eine naturphilosophische und moralische, ich dagegen habe eine ästhetische Erscheinung im Auge.

der herkömmlichen Bedeutung der dafür zur Verfügung stehenden Namen zu benennen. Abweichungen vom Sprachgebrauch und sprachliche Neuschöpfungen werden dabei freilich nicht zu vermeiden sein. Denn die Sprache hat ihre Ausdrücke für ästhetische Gefühle nicht auf Grund ästhetischer Analyse geprägt und abgegrenzt, sondern nur die auffälligsten ästhetischen Eindrücke roh und ungefähr in Wörter eingefangen. Auch die folgenden Untersuchungen werden zeigen, daß mancherlei, was häufig als tragisch gilt, nicht unter den gekennzeichneten Gefühlstypus fällt. Nichtsdestoweniger wird dieser Typus mit vollem Recht den Namen des Tragischen führen dürfen, weil er in den überwiegenden und zudem wichtigsten Fällen mit der üblichen Bedeutung des Wortes „tragisch" zusammenfällt. Für die Formen und Stufen des Tragischen freilich bietet der gewöhnliche Sprachgebrauch keine festen Bezeichnungen dar; hier werden passende Ausdrücke erst zu suchen sein.

Objektive und subjektive Form der psychologischen Methode.

Noch ist auf einen Unterschied innerhalb der psychologischen Methode aufmerksam zu machen: sie zeigt bald eine mehr objektive, gegenständliche, bald eine mehr subjektive, zugespitzt psychologische Form. Das erste ist der Fall, wenn die ästhetischen Gefühlstypen vorwiegend ihrem Inhalt nach betrachtet werden, ohne daß auf die Zugehörigkeit dieses Inhalts zu unserem Bewußtsein ausdrücklich geachtet wird; das zweite, wenn die Gefühle ausdrücklich als Bewußtseinsvorgänge beschrieben und untersucht werden. Wenn z. B. das Gemüt durch das Erhabene ernst und weihevoll gestimmt, durch das Komische erheitert wird, so gehört zu diesen Gefühlen offenbar auch ein Gegenstand: dort bringt sich uns ein überragend Großes, ein über Schranke und Endlichkeit Hinausstrebendes zu Bewußtsein, hier ein Gegenstand, der einen eigentümlichen Kontrast zwischen Nichtigkeit und eingebildeter Größe und die Selbstauflösung dieser hohlen Größe darstellt. Wird diese gegenständliche Beschaffenheit untersucht, ohne daß die Bewußtseinszugehörigkeit ausdrücklich hereingezogen wird, so liegt psychologische Methode in ihrer vorwiegend objektiven Gestalt vor. Wird dagegen das Bewußtseinsdasein der Gefühle ausdrücklich betont und dementsprechend beschrieben, so handhabt man die

psychologische Methode in ihrer subjektiven, zugespitzten Form. Es leuchtet sonach ein, daß es sich hierbei nur um einen Unterschied des Mehr oder Weniger handelt. Bei der Unabtrennbarkeit beider Seiten führt die objektive Form der Methode von selbst dazu, auch die Bewußtseinszugehörigkeit bis zu gewissem Grade mit zum Ausdruck zu bringen; wie anderseits bei der subjektiven Haltung der Methode natürlich auch die gegenständliche Seite der Gefühle zu ihrem Rechte kommt. Das beste wird wohl sein, daß die beiden Formen der Methode einander ergänzen. So wird es auch in den folgenden Untersuchungen gehalten werden. Die Grundzüge des Tragischen werden sich uns durch ein Zusammenwirken beider Methoden ergeben, wobei immerhin die gegenständliche Methode vorherrschend sein wird. Sodann wird, zur Ergänzung dieser Einseitigkeit, in einem besonderen Abschnitt der Gefühlstypus des Tragischen nach seiner subjektiven Seite in zusammenfassender Weise behandelt werden. Der dreizehnte Abschnitt unterzieht sich dieser Aufgabe.

Normative Ästhetik.

Wenn von psychologischer Methode die Rede ist, so ist damit keineswegs das Aufgehen der Ästhetik in Psychologie vorausgesetzt. Die Ästhetik unterscheidet sich von aller Psychologie durch den maßgebenden Gesichtspunkt der N o r m. Die ästhetischen Gefühle werden nicht bloß beschrieben, zergliedert, eingeteilt, in ihren gesetzmäßigen Beziehungen untersucht, sondern zugleich nach Wertmaßstäben beurteilt. Die künstlerischen Leistungen sollen der B e f r i e d i g u n g der gefühlserfüllten, phantasiekräftigen Persönlichkeit dienen. Künstlerisch berechtigt ist daher nicht jede beliebige Zumutung an Gefühl und Phantasie, sondern es wird von den künstlerischen Schöpfungen vorausgesetzt, daß sie Gefühl und Phantasie zu genußreicher Zustimmung bringen. Soll dies geschehen, so muß jeder ästhetische Gegenstand gewisse Bedingungen erfüllt zeigen. Diese Bedingungen treten jedem ästhetischen Gegenstande gegenüber als E r f o r d e r n i s s e auf, nach denen er sich zu richten hat, wenn jene Befriedigung in uns entstehen soll. So stehen also die ästhetischen Untersuchungen unter der Leitung von teleologischen Begriffen, unter der Leitung von Ziel, Erfordernis

und Norm. Dementsprechend sind auch die ästhetischen Gefühle nicht sämtlich gleichberechtigt. Es sind mehr- und minderwertige, reinere und unreinere, allseitig und einseitig entwickelte zu unterscheiden; und manche Gefühlstypen, die als ästhetisch gelten wollen, werden vielleicht als Verzerrungen und Vergröberungen zu betrachten und daher auszuscheiden sein. Kurz: die psychologische Methode trägt in der Ästhetik zugleich einen normativen Charakter. Aus der ganzen folgenden Untersuchung wird der Sinn der Verknüpfung der normativen und psychologischen Betrachtungsweise deutlicher erhellen. An anderen Orten habe ich mich über den normativen Charakter der Ästhetik ausführlicher ausgesprochen.[1])

---

[1]) In meinem Buch „Ästhetische Zeitfragen" (München 1895), S. 206 ff. und besonders in meinem „System der Ästhetik", S. 41 ff.

Zweiter Abschnitt.

Verbreitung des Tragischen.

Frage-stellung.

Auf welchen Gebieten dürfen wir Tragisches anzutreffen erwarten? Und wie steht es auf den verschiedenen Gebieten mit den Bedingungen für die Entwickelung der Natur des Tragischen? Gibt es bedeutende Unterschiede in der Gunst und Ungunst dieser Bedingungen? Es wird zweckmäßig sein, schon hier, zu Beginn unserer Untersuchungen, auf diese Fragen einzugehen. Schon darum, weil viel Einseitiges und Enges in den Theorien des Tragischen daher stammt, daß fast nur die Tragödie, und in dieser wieder fast nur die Hauptperson, der „Held“, beachtet wurde.[1]) Die Beantwortung jener Fragen kann hier freilich nur vorläufiger Natur sein. Denn will man die Künste nach ihrem Vermögen, das Tragische sich entfalten zu lassen, abschätzen, so muß man schon eine bestimmte Auffassung vom Tragischen — wenn auch nur in gewissen ganz allgemeinen Zügen — voraussetzen. Das Berechtigte dieser Voraussetzung aber kann natürlich erst durch die folgenden Betrachtungen erwiesen werden.

---

[1]) Auf diesen Mangel der Theorien des Tragischen weist Heinrich Bulthaupt hin (Dramaturgie der Klassiker, Bd. 1, 3. Auflage, Oldenburg und Leipzig 1889; S. 366). So ist z. B. den aus feinem und reifem künstlerischen Empfinden hervorgehenden Betrachtungen, die Wilhelm von Humboldt in seiner Schrift über Goethes Hermann und Dorothea vom 63. bis 65. Abschnitte über die Tragödie anstellt, für unseren Zweck beinahe nichts zu entnehmen, da er, gemäß dem ganzen Gange seiner Untersuchung, die Tragödie nur in ihrem Gegensatze zum Epos, also nur das eigentümlich Dramatische in ihr ins Auge faßt.

Das Tragische im Leben.

Daß nicht nur die Kunst, sondern auch die Wirklichkeit selbst Tragisches in Fülle aufweist, wird niemand bezweifeln. Was zunächst die menschlichen Schicksale betrifft, so haben die Tragödiendichter die Kämpfe, die sie darstellen, sehr häufig der Geschichte entnommen; und dabei ist sicherlich der häufigere Fall wieder der, daß diese Kämpfe nicht erst durch die dichterische Umformung überhaupt tragisch geworden sind, wenn auch diese Umformung in der Regel das in der Wirklichkeit schon vorhandene Tragische vertieft und zugeschärft hat. Die Geschichte ist voll von tragischen Gestalten und Schicksalen. Mit Recht hat Äschylos das Geschick des vermessenen Xerxes und seines Heeres, Shakespeare die kühnen Frevel in den Häusern Lancaster und York als Vorgänge von gewaltiger tragischer Wirkung empfunden. Und wer hätte sich nicht schon durch eherne Gestalten wie Hannibal und Napoleon oder durch gebrochene Charaktere wie Hölderlin, Heinrich Kleist oder den Maler Anselm Feuerbach tragisch bewegen lassen? Wohl niemand hat mit so tiefem Blick und großem Sinn, zugleich so kalt-dialektisch die tragischen Wendepunkte in dem Gange der Menschheit dargelegt wie Hegel in seiner Philosophie der Geschichte und in seiner Phänomenologie des Geistes. Aber auch abgesehen von der Staaten- und Kulturgeschichte bietet das menschliche Leben nur zu viel tragische Kämpfe und Leiden dar. Was Schiller in Kabale und Liebe, Hebbel in Maria Magdalena, Sudermann in der Heimat schildert, kann in ähnlicher Form jeden Tag in unserer Nachbarschaft geschehen.

Das Tragische in der Natur.

Anders steht es mit dem Tragischen in der Natur. Hier kann es wohl öfters zu Andeutungen des Tragischen, zu Stimmungen, die in der Richtung auf das Tragische hin liegen, dagegen nur selten zu wahrhaft tragischen Eindrücken kommen. Denn zum Wesen des Tragischen gehört, wie wir sehen werden, eine große Persönlichkeit, die von einem Untergang bereitenden oder doch drohenden Leid getroffen ist. Die Beseelung aber, die wir im ästhetischen Betrachten unwillkürlich mit der Natur vornehmen, gewinnt nur sehr selten den Grad von Bestimmtheit, daß uns gewisse Gestalten und Vorgänge der Natur den Ein-

druck einer von schwerem, verderblichem Leid bedrängten oder in den Untergang gestürzten Persönlichkeit machten. Schon dafür, daß wir überhaupt ausgesprochen persönliches Leben in die Natur hineinlegen, liegen die Bedingungen ungünstig. Die Beseelung, zu der uns, die wir doch über die Stufe des mythologisch beseelenden Menschen längst hinaus sind, die Natur auffordert, hält sich im Bereiche unbestimmt unpersönlichen Lebens. Die Stimmungen und Regungen, die uns aus Wiesen, Wäldern und Seen, Felsen und Wolken entgegenschauen, sind freilich seelischer Natur, aber diesem Seelischen ist die Bestimmtheit des Persönlichen nicht ausdrücklich gegeben. Dazu kommt aber nun noch, daß die zur Persönlichkeit erhöhte Natur ein sie in ihrem Innersten erschütterndes oder gar vernichtendes Leid an den Tag legen müßte. Trauer, Schwermut zeigen gar viele Landschaften; zum tragischen Eindruck aber gehört mehr. Hier muß die Trauer ein Leid sein, das der Größe, der Eigenart, dem Kerne des leidenden Helden Untergang droht oder wirklich bringt. Dies aber wird sich nur schwer in der Natur verwirklicht zeigen. Auch ist zu bedenken, daß das Leid durch eine Gegenmacht bedingt ist. Diese zerstörende Gegenmacht müßte gleichfalls in dem Anblicke der Natur anschaulich hervortreten. Man müßte diese Gegenmacht aus dem sichtlichen Widerstand und Kampfe der Natur herausfühlen. Die Gesamtheit dieser Bedingungen erfüllt sich nur selten. So zeigen öde, nackte, einsame Gegenden des Hochgebirges oder der Wüste in ihrem Aussehen in der Regel zu wenig von Widerstand und Kampf, von feindlichen, untergrabenden Mächten, als daß der Ausdruck der stummen, starren Trauer zu der verwickelteren und lebendigeren Wirkung des Tragischen gesteigert würde. Eher wird diese Wirkung erreicht, wenn dahinfegender, zerstörender Sturm, wild sich hinwälzende Wässer eines ausgetretenen Stromes, rauchende oder verwitterte Ruinen der Landschaft das Gepräge der Verwüstung geben. Und wo der Lavastrom eines Vulkans in einen Urwald einbricht und tausendjährige Eichen niederwälzt,[1])

[1]) Dieses Beispiel führt J. H. v. Kirchmann an (Ästhetik auf realistischer Grundlage. Berlin 1868. Bd. 2, S. 31).

dort sind die angedeuteten Bedingungen in seltenem Grade erfüllt. Doch auch in einem so günstigen Falle bleibt der Eindruck des persönlichen Lebens ein zu unbestimmter, als daß der vollentwickelte Eindruck des Tragischen entstehen könnte.

Das Tragische in der Baukunst.

Überblicke ich die Künste, so dürften Kunsthandwerk und Baukunst kaum imstande sein, das Tragische auch nur andeutungsweise zum Ausdruck zu bringen. Dabei sehe ich natürlich von Beteiligung der Malerei und Bildhauerei an Erzeugnissen der Baukunst und des Kunsthandwerks ab. Höchstens wird man von der Baukunst mit Zeising[1]) sagen können, daß manche Bauwerke die Erinnerung an tragisches Leiden, Kämpfen und Untergehen, das sich in ihren Mauern ereignet hat, wachzurufen vermögen. Schwere, düstere Kerkermauern können die Vorstellung von namenlosen Qualen der Eingekerkerten, von Inquisitionsgreueln oder von Schandtaten des Despotismus, starrende Festungswerke die Vorstellung von den Schrecken und Drangsalen des Krieges veranlassen. Allein dann kommt eben diesen Phantasiegebilden, nicht jenen Werken der Baukunst, der Charakter des Tragischen zu, und nur durch die innige Verschmelzung der Phantasiegebilde mit den Bauwerken scheinen diese selbst etwas von Tragik an sich zu tragen. Etwas anders liegt die Sache bei verfallenden, zertrümmerten Bauwerken. Hier kann Tragik durch Zuhilfenahme und Verpersönlichung der Zeit zustande kommen. Der allzerstörenden Macht der Zeit vermag, so sagt uns unser Gefühl, selbst das festeste und stolzeste Bauwerk nicht zu widerstehen. Auch hier

[1]) Adolf Zeising, Ästhetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 536. Zeising behandelt das Vorkommen des Tragischen in den verschiedenen Künsten S. 535—547. Man vergleiche auch Moriz Carriere, Ästhetik. 3. Auflage. Leipzig 1885. Bd. 1, S. 196 f. — Wenn Friedrich Vischer sagt, man könne die Grundempfindung religiöser Baukunst tragisch nennen (Ästhetik, § 127), so verhält es sich hier genauer so, daß Vischer die religiösen Gefühle, die von den Baumeistern und Völkern in den Kirchen zum Ausdruck gebracht worden sind, infolge seiner individuellen Auffassung von Religion ins Tragische umdeutet. Nicht die kirchlichen Bauwerke selbst also stellen Tragisches dar, sondern tragisch sind nur gewisse Gefühle, die der Reflexion über den in diesen Bauwerken niedergelegten Gefühlsgehalt ihren Ursprung verdanken.

also kommt der Eindruck des Tragischen nur durch Hinzudichten von Seite der Phantasie zustande. Hervorragende Beispiele hierfür sind die Ruinen von Luksor, Karnak, Der-el-bahri. Und wie reich ist nicht Rom an solchen Eindrücken!

Kommt hierbei der Dichter mit seiner anschaulichen und beseelenden Schilderung zu Hilfe, so geht die Verschmelzung der Phantasiehinzutaten mit dem geschilderten Bauwerk besonders innig und leicht von statten. So weiß delle Grazie, die Dichterin des gewaltigen Epos „Robespierre", die Pariser Bastille wie einen trotzig kämpfenden, finster leidenden Helden darzustellen, der den Geist der alten, knechtenden, gewalttätigen Zeit tapfer und bis zum äußersten verteidigt, endlich aber gebrochen und kummervoll dem Ansturm der jungen, freiheitsdurstigen Zeit erliegt. Aber selbst in solchen Fällen ist nicht das Bauwerk als solches der Träger des Tragischen. Das Gebäude wirkt tragisch nur als symbolische Verleiblichung von Ereignissen, die sich in ihm, bei ihm oder in Beziehung zu ihm abgespielt haben.

Das Tragische in Bildnerei und Malerei.

Bildnerei, Malerei, zeichnende Künste dagegen vermögen mit ihren eigenen Mitteln Tragisches zur Darstellung zu bringen. Wenn etwa der Bildhauer das Schicksal der Niobe oder Laokoons, der Maler die Kreuztragung, Kreuzigung oder die Beweinung des Leichnams Jesu oder den Sturz der Gottlosen zur Hölle darstellt, so ist der tragische Eindruck unbestreitbar. Mythologie, Geschichte, auch Privatleben. — man denke an die beiden Louvresklaven Michelangelos — bieten diesen Künsten, insbesondere aber der Malerei, zahlreiche Stoffe tragischen Gepräges zu erfolgreicher Bearbeitung dar. Manche Maler, wie Delacroix, Piloty, sind eine wahre Fundgrube für tragisch wirkende Gegenstände. Vor allem aber sind Klingers Radierungen hervorzuheben: sie lassen uns das schwere, geheimnistiefe Leid, das im Grunde der Welt ruht, die Zerrissenheiten und Grausamkeiten des Weltgeschehens, den furchtbaren Untergrund des Großen und Übermenschlichen ahnen. Kein anderer moderner Künstler hat sich mit so ungeheurer philosophischer Intuition in das Weltleid vertieft. So gibt er denn auch nirgends dem Tragischen geschichtlicher Er-

eignisse Ausdruck, sondern er wendet sich dem Typischen, Bleibenden in der Tragik des menschlichen Daseins zu und gestaltet es in hochsymbolischer, oft geradezu in mythologisch dichtender Weise.

Keine Entwickelung des Tragischen.

Völlig gewachsen freilich zeigen sich die bildenden Künste dem Tragischen nicht. Denn diese Künste vermögen in jedem einzelnen Kunstwerk den Gegenstand immer nur so, wie er in einem bestimmten Augenblick beschaffen ist, darzustellen. Das Nacheinander ist ihnen unzugänglich; aus soviel Veränderungen und Entwickelungsstufen sich auch der Gegenstand zusammensetzen und soviel Bewegungsillusion er auch durch die Darstellung des Künstlers erhalten mag, so kann er doch immer nur als in einen einzigen Zeitpunkt zusammengedrängt zur Anschauung gebracht werden. Das Tragische nun aber ist stets ein Entwickelungsvorgang: aus gefährlichen Keimen in Charakteren und Lagen entspringen unheildrohende Zwiespälte und Kämpfe, Leiden und Frevel; es finden mannigfaltige Wendungen, Wechselfälle, Verknotungen im Gange der unheilvollen Ereignisse statt; die Entwickelung des äußeren und inneren Verderbens durchläuft zahlreiche Stufen der Steigerung, bis endlich der Zusammenbruch unvermeidlich ist. Und diese Entwickelung verläuft natürlich in einer Fülle ursachlicher Zusammenhänge. Eben diese Entwickelung nun samt den in ihnen liegenden ursachlichen Verhältnissen ist kein unmittelbar darstellbarer Gegenstand für Bildnerei und Malerei; nur an einem einzigen Punkte seiner Entwickelung vermögen diese Künste das Tragische zu fassen. Die früheren und nachfolgenden Abschnitte und die in ihnen liegenden Ursachen und Wirkungen können immer nur vom Beschauer hinzuvorgestellt werden, und die den Gestalten vom Künstler verliehene Bewegungsillusion kann dieses Hinzuvorstellen in hohem Grade erleichtern. Allein so zwingend auch diese Vorstellungshinzufügungen sein mögen und so innig sich ihre Verschmelzung mit dem sinnlich Wahrgenommenen gestalten mag, so bleiben sie doch immer ein nur Vorgestelltes, dem die entsprechende Verkörperung im Kunstwerk fehlt. Die tragischen Geschicke der Niobe und des sterbenden Fechters, Marias und Jesu, Gustav Adolfs oder Napoleons, die

tragischen Voraussetzungen der Zerstörung Babylons, der Klagen des Jeremias auf den Trümmern Jerusalems, der Raserei der Medea, des Gemetzels auf Chios im griechischen Unabhängigkeitskriege muß der Beschauer aus seiner Kenntnis oder aus den Erläuterungen, die ihm andere geben, in seiner Vorstellung den dargestellten Gegenständen hinzufügen. Am besten wird der Künstler aus der tragischen Entwickelungsreihe für seine Darstellung den Augenblick der Katastrophe oder Entwickelungspunkte, die dieser nahe liegen, herausgreifen. Indessen kann es auch vorkommen, daß das Tragische sich erst von ferne vorbereitet oder aber weit zurückliegt und doch kraftvoll und vielsagend durch den festgehaltenen Augenblick hindurchscheint.[1]) Man denke an Feuerbachs Dantebild: der Dichter schreitet an uns als ein Mann vorüber, der tragisch gekämpft und gelitten, dann aber überwunden hat und nun zu entsagungsvoller Ruhe, zu schmerzgeborenem, strengem Frieden gelangt ist. Wie es sich indessen auch mit der Wahl des festzuhaltenden Augenblicks verhalte, es bleibt dabei, daß, so deutlich sich auch die Entwickelung des tragischen Vorgangs aus dem Bildwerk herausschauen läßt, diese Entwickelung für den Betrachter nur in Form einer ergänzenden Vorstellung vorhanden ist.

So vermögen also Bildnerei, Malerei, Griffelkunst dem Tragischen nicht völlig gerecht zu werden. Auch im günstigsten Falle ist die im Verhältnis zu dem dargestellten Augenblick vorhandene Vor- und Nachentwickelung des Tragischen nicht mehr als ein Vorstellungsanhängsel des Bildwerkes. Und zudem tritt für den Beschauer nicht selten die Schwierigkeit ein, sich diese Vorstellungen zu beschaffen. Man denke nur an Bilder, die ihren Gegenstand wenig bekannten Gebieten der Geschichte entnehmen. Um Pradillas Gemälde „Johanna die Wahnsinnige“ auf seinen tragischen Inhalt richtig zu deuten, muß man aus entlegenen Gebieten der Geschichte Kenntnisse herbeiholen.

---

[1]) Man vergleiche hierzu Theodor Lipps, Grundlegung der Ästhetik (Hamburg und Leipzig 1903), S. 566 f.

Das Tragische in der Tonkunst.

Auch der Tonkunst kommt eine nicht geringe Ausdrucksfähigkeit für das Tragische zu, wenn auch die Bedingungen dieser Kunst gleichfalls eine dem Tragischen nach allen wesentlichen Seiten hin gerecht werdende Darstellung ausschließen.[1]) Natürlich denke ich hierbei nur an die reine Musik, nicht an das gesungene Lied, an Oper oder Oratorium, die wegen ihrer Verbindung mit der Dichtkunst das Tragische weit bestimmter auszudrücken vermögen. Während Bildnerei und Malerei die Fähigkeit haben, das Tragische als Schicksal einer bestimmten Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, ist die Musik als solche außer stande, die Leiden und Kämpfe, die sie darstellt, sich zur bestimmten Gestalt eines leidenden und kämpfenden Helden verdichten zu lassen. Es ist ihr nicht möglich, aus dem Elemente eines unpersönlichen Ringens, Stürmens, Wehklagens, Aufschreiens herauszutreten. Sie vermag den Schmerzen und Zwiespälten, wie überhaupt den Gefühlen, die sie ausdrückt, keine vorstellungsmäßige Bestimmtheit zu geben. In den Bildwerken erscheint Not, Schmach, Untergang an bestimmte Personen, also auch an bestimmte Bestrebungen, Pläne, Verfolgungen, Frevel geknüpft; aus den musikalisch dargestellten Leidenschaften, Schmerzen und Kämpfen dagegen vermögen sich Vorstellungen selbst von nur ungefähr bestimmten Erlebnissen nicht mit Notwendigkeit herauszugestalten.

Und doch ist die reine Musik bedeutender tragischer Wirkungen fähig. Wir können durch die Töne als solche tragisch erschüttert und tragisch versöhnt werden. Wer hat durch Beethovens neunte Symphonie nicht schon tragische Eindrücke empfangen! Der erste Satz enthält Stellen, wo ein Aufruhr von Unseligkeit herrscht. Schmerzen werden uns offenbart, die in stolzer Einsamkeit, auf weltentrückten Höhen entspringen; Qualen eines Prometheus, Zerbrochenheit und eherner Trotz. Richard Wagner sagt, daß uns

---

[1]) Kirchmann spricht der Musik und landschaftlichen Kunst die Fähigkeit, das Tragische darzustellen, rundweg ab. Es kommt dies daher, weil er die Forderung der Handlung übertreibt (Ästhetik, Bd. 2, S. 32). Ich werde im fünften Abschnitt über das Verhältnis der Handlung zum tragischen Vorgang sprechen.

dieser erste Satz die Qualen der Welt so grauenvoll endlos erleben lasse, wie dies nie zuvor ein Musiker gewagt habe.[1]) Oder man vergegenwärtige sich die Symphonien von Brahms, etwa den ersten Satz der ersten Symphonie. Aus ihm spricht ein tragisch hellsehender Blick für das Düstere und Schwerverwickelte in der Welt. Wir hören von herben Kämpfen, von aufregenden Bedrängungen durch Leidenschaften und Phantasien, von harten Entsagungen. Oder der vierte Satz seiner vierten Symphonie: hier tönt sich ein ringender Held voll Zerrissenheit, voll erschreckten Suchens aus; durch die ewigen großen Gefühle klingt drohend das Wissen von dem Furchtbaren, Rätsel- und Widerspruchsvollen in den Weltgeheimnissen. Aber auch ein so naiv schaffender Künstler wie Schubert bringt es zuweilen zu tragischem Ausdruck. Aus dem ersten Satz der H moll-Symphonie hören wir Klagen einer dumpf gedrückten, tief verwundeten Seele. Soll ich noch einige stark tragisch wirkende Tonstücke nennen, so werden mir aus meinen Eindrücken der letzten Zeit Bruckners D moll-Symphonie, Tschaikowskis vierte und sechste Symphonie und Wagners Faust-Ouvertüre lebendig.

Vorzüge des musikalisch Tragischen.

Wie ist es denn nun aber möglich, daß die Tonkunst, obwohl sie keine tragischen Charaktere und Handlungen darzustellen vermag, doch so innige und starke tragische Wirkungen erzeugt? Wie die Tonkunst überhaupt Meisterin im Ausdrücken von Stimmungen ist, so kann sie auch die tragische Gefühlsweise in allen Gestalten und Wandlungen bis ins Individuellste und Intimste verleiblichen. Die kämpfenden Gewalten werden in der Musik von den feinsten und verwickeltsten Stimmungen umspielt: von Sehnen und Klagen, von Drohen und Trotzen, Dahinstürmen und Zurückweichen, von jähen und sanften, wilden und süßen Schmerzen, von der ganzen Stufenleiter beängstigender und befreiender, rasender und Friede verheißender Gefühle. Selbst die Dichtkunst vermag die tragischen Kämpfe nicht zu solcher Fülle von Lichtern und Farben, von Pracht und Schmuck aus-

[1]) Richard Wagner, Beethoven (Werke, 2. Auflage, Leipzig 1888. Bd. 9 S. 100 f.).

zubreiten. Damit hängt es auch zusammen, daß die Musik tragische und komische Stimmungen so intim zu verweben weiß, wie dies selbst Shakespeare nicht gelingt. Mit Recht hebt Hotho diesen Vorzug an der Musik des Mozartischen Don Juan hervor.[1])

Noch viel stärker macht sich, was das Vermögen des Stimmungsausdruckes betrifft, der Vorzug der Musik vor den bildenden Künsten geltend. Der Verlauf der Klänge führt uns die tragischen Stimmungen in zeitlicher Entwicklung vor. So überwindet die Tonkunst wenigstens auf dem Gebiet der Stimmungen die den bildenden Künsten gezogene Schranke: sie ist nicht an das Herausgreifen und Festlegen eines einzelnen Augenblickes gebunden.

Noch einen anderen Vorzug zeigt die Tonkunst. Sie kann die tragischen Gewalten derart ins Überragende anwachsen lassen, daß wir das Gefühl des Übermenschlichen, Kosmischen, Unendlichen, Metaphysischen erhalten. Man braucht nicht Anhänger der Schopenhauer-Wagnerschen Musiktheorie zu sein, um zu gestehen, daß die Musik uns häufig durch den Eindruck überwältigt, als ob sich das schmerzvolle Ringen der schaffenden Urkräfte, die Not und Qual des innersten Weltgetriebes vernehmen ließe. Man darf dabei freilich nicht an die lieblich spielende Vordergrundsmusik eines Haydn denken, sondern muß sich Beethoven, Schumann, Brahms, Berlioz, Wagner vergegenwärtigen. In dieser Verlegung der tragischen Leiden bis ins Unendliche, bis in die schaffenden Weltkräfte hinein vermag nur die Dichtkunst mit der Musik zu wetteifern.

Programmmusik.

Eine eigentümliche Stellung nimmt die Programmmusik ein. Hier entsteht durch das Zusammenwirken der Töne mit Überschrift und Erläuterung der Erfolg, daß sich zu den Tönen Vorstellungen von bestimmten Menschen, Vorgängen, Handlungen hinzugesellen und mit ihnen verschmelzen. So kann der Tonschöpfer auf dem Umweg der belehrenden und erläuternden Vorstellung auch den Eindruck von bestimmten tragischen Entwicklungen und

[1]) H. G. Hotho, Vorstudien für Leben und Kunst. Stuttgart und Tübingen 1835. S. 74.

Geschicken erzeugen. Freilich zu einer Verkörperung tragischer Vorgänge durch die Töne selbst kann es niemals kommen. Wohl aber kann der Zuhörer durch vorstellungsmäßige Anregung seiner Phantasie dazu gebracht werden, die in ihm erweckten tragischen Vorstellungsreihen derart mit den an sich schon tragisch wirkenden Tonfolgen zu verschmelzen, daß diese nun wirklich annäherungsweise wie eine Versinnlichung der tragischen Vorgänge empfunden werden. Lißts Tondichtungen: Mazeppa, Tasso, Dante-Symphonie können hierfür als Beispiele dienen.

Ganz anders liegt die Sache im gesungenen Lied, in Oratorium, Oper, Tondrama. Hier liegt ein Bündnis von Ton- und Dichtkunst vor, und so können denn diese beiden Künste ihre Mittel auch zum Eindrucke des Tragischen zusammenwirken lassen.

Das Tragische in der Dichtkunst. Volle Individualisierung des Tragischen.

Einzig die Dichtkunst ist der Darstellung des Tragischen vollauf gewachsen. Sie vereinigt in dieser Beziehung das Auszeichnende der Musik mit dem der bildenden Künste und fügt noch einen weiteren Vorzug hinzu. In der Dichtung kann sich das Tragische in seiner vollen ursachlichen Entwickelung durch alle seine Vorbereitungen und Stufen hindurch darlegen, sich nach der Stimmungsseite hin in hohem Grade verfeinern und nach dem Unendlichen und Metaphysischen hin mächtig vertiefen, und zugleich kommt dem Tragischen der Dichtkunst überall nach Personen und Erlebnissen die Bestimmtheit der vollen Individualität zu. Dieser Synthese gesellt nun die Dichtkunst noch den neuen Vorzug hinzu, daß der Vorstellungs- und Gedankengehalt, der zur tragischen Entwicklung gehört, von ihr in einem Grade ans Licht gestellt werden kann, wie dies weder der Musik, noch den bildenden Künsten auch nur annäherungsweise möglich ist. Der Dichter kann dem Betrachten und Sinnen, den Absichten und Plänen der tragischen Personen ohne jedes Hindernis Ausdruck geben. Und da auch die Gefühle und Affekte, Willensakte und Leidenschaften Richtung und Inhalt erst durch die Vorstellungen erhalten, so gewinnt in der Dichtung das Tragische auch nach seiner gefühls- und willensmäßigen Seite eine weitergehende Bestimmtheit als in den bildenden Künsten. Auch diese gewähren uns den

Anblick ganzer, geschlossener, zur Einzelheit zugeschärfter Individuen. Allein die Deutung der im Bildwerk dargestellten Individuen nach ihrem Vorstellungs- und Gedankenleben wird vom Künstler mehr oder weniger offen gelassen. Wenn Piloty Seni vor der Leiche Wallensteins oder Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus malt, so ist es ganz unmöglich, mit Mitteln der Malerei auch nur annähernd eindeutig auszudrücken, was in den Personen dieser Ereignisse an Absichten, Plänen, Bekämpfungen, an Mißglücken und Gelingen vorhanden war. So sehr auch die Personen des bildenden Künstlers für unser Anschauen und Fühlen den Eindruck wirklicher, lebendiger, zur Einzelheit zusammengedrängter Individuen machen, so bleibt ihr vorstellungs- und gedankenmäßiger Gehalt doch bis zu gewissem Grade im Dunklen liegen; ein gewisser Spielraum möglicher Auffassungen muß als stillschweigend zugestanden angesehen werden. Der Dichter dagegen vermag das Vorstellungs- und Gedankenleben und eben darum das davon abhängige Getriebe des Gefühls- und Willensgebietes bis zur Eindeutigkeit zu treiben. Er ist darum imstande, die Taten und Ereignisse bis zur Spitze des Einzelfalles herauszugestalten, die Charaktere bis zur Individualität des Jetzt und Hier herauszuarbeiten. Die Mittel der bildenden Künste dagegen erlauben nicht, die Bestimmtheit der Individualität bis zu dem Punkte fortzuführen, daß es dem Betrachter zweifellos wäre, was dieses Individuum gerade an diesem Orte und in diesem Augenblicke sinnt, fühlt und erstrebt. Wie wichtig jener Vorzug aber gerade für die Darstellung des Tragischen sein müsse, leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß tragisches Kämpfen, Leiden, Freveln und Untergehen in der Regel sehr eng und fest an eine durch das Jetzt und Hier bestimmte Gemütslage geknüpft ist.

Hiernach kann es nicht zweifelhaft sein, daß sich die Natur des Tragischen in maßgebender Weise nur an den Schöpfungen der Dichtkunst studieren läßt. Auch die folgenden Untersuchungen werden die Fälle des Tragischen bei weitem überwiegend der Dichtkunst entnehmen und von hier aus die Theorie des Tragischen entwickeln. Das Tragische in den übrigen Künsten wird von den

auf dem Boden der Dichtkunst gewonnenen Prinzipien sein Licht zu empfangen haben.

Das Tragische in der Lyrik.

Auch die Dichtkunst freilich ist nicht in allen ihren Gattungen der Ausgestaltung des Tragischen gleich günstig. In der Lyrik verhält es sich ähnlich wie in der Tonkunst. Auch die Lyrik verkörpert das Tragische nicht als eine fortschreitende Entwickelung und strenge Verkettung von bestimmten Charakteren und Lagen. Die lyrische Tragik gibt sich in der Art und Weise kund, wie das Gefühl durch tragische Schicksale erregt wird. Mag es sich dabei um die tragischen Schicksale des Dichters selbst oder um die bestimmter anderer Personen oder um die Tragik menschlichen Lebens und Strebens überhaupt handeln: so bleibt, indem das Gefühlsecho weitaus die Hauptsache ist, die Bestimmtheit der Erlebnisse und ihrer Verkettung dabei im Hintergrunde. Doch wird in anderer Beziehung die Musik hinsichtlich der Darstellung des Tragischen von der Lyrik weit übertroffen. Der lyrische Dichter gibt den tragischen Geschicken und Gefühlen unmittelbar die Form des Menschlichen; er spricht die tragischen Schmerzen und Zwiespälte ohne Hülle, ohne uns erst die Mühe des Verwandelns und Deutens zu machen, als Vorgänge der Menschenbrust aus. Die Musik dagegen vermag nur infolge symbolischer Beseelung von Seiten des Zuhörers menschliche Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Die Klänge der Geige, Flöte, Posaune tragen nicht unmittelbar ein menschliches Gesicht; sie erhalten ein solches erst, indem sie von uns mit analogen menschlichen Stimmungen ausgefüllt werden. Im Unterschiede hiervon sind die Worte der angemessene, eigentliche, unsymbolische Ausdruck der menschlich seelischen Vorgänge. Daher schwebt das Tragische der Lyrik nicht so stark in Ahnung und Dämmer wie das der Musik.

Wie lehrreich für die Auffassung des Tragischen die Lyrik ist, erkennt man sofort, wenn man bedenkt, welche Fülle gerade wichtigster und tiefster tragischer Formen in der Lyrik eines Byron, Leopardi, Hölderlin enthalten ist. Dichtungen wie Byrons Oden an Napoleon und an Venedig, Tassos Klage, Prometheus, manches aus seinen Hebräischen Melodien, ebenso Harold (der weit mehr

lyrischer als epischer Natur ist) stellen in starken und hohen Tönen den tragischen Sturz einzelner Helden und ganzer Völker und überhaupt das menschliche Schicksal als tragische Verflechtung von Göttlichem und Gemeinem vor Augen. Und will man sehen, wie sich eine einseitigere und engere tragische Lebensstimmung lyrisch austönt, so mag man sich an Leopardi und Hölderlin wenden. Kaum dürften sich bei anderen Dichtern so knappe, von Weh durchglühte Ausdrücke für die Tragik des menschlichen Lebens finden als bei diesen beiden hochgestimmten, schon durch die Überzartheit ihres Empfindens zum Leiden verurteilten Fremdlingen auf Erden. Als weiche, widerstandslose Schwermut, die unter dem Gedanken der Vergänglichkeit leidet, ertönt uns die Tragik des Lebens besonders aus Lenaus Gedichten. Aber auch bei Lyrikern, die sich zum größten Teil in ganz anderen Tönen bewegen, findet man häufig die tragischen Zusammenhänge des Lebens zum Ausdruck gebracht. Wieviel tragischer Gehalt liegt nicht in dem Lied des Harfenspielers „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ und in der weiteren Strophe des Harfners „Ihm färbt der Morgensonne Licht“ zusammengedrängt! Und ist irgendwo die grausame Tragik des Menschengeschlechtes in ergreifenderen Gegensatz zu dem gleichmäßig heiteren Schicksal der olympischen Götter gebracht worden als in dem Gesange der Iphigenie „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht“? Auch an die Chorlieder in Schillers Braut von Messina kann hier als an ausgezeichnete lyrische Ausprägungen des Tragischen erinnert werden. Tragische Töne erklingen auch aus manchen Sonetten und Oden Platens, z. B. aus dem Sonett „Wem Leben Leiden ist und Leiden Leben“ oder aus dem anderen „Wer wußte je das Leben recht zu fassen“ oder aus der Ode „Lebensstimmung“.

Das Tragische in Epos und Drama.

Es bedarf keiner näheren Begründung, daß ausschließlich auf den Gebieten des Epos und Dramas das Tragische seine völlig angemessene Verwirklichung erfährt. Was ich vorhin als den Vorzug der Dichtkunst rücksichtlich ihrer Fähigkeit, das Tragische zu verkörpern, hingestellt habe, das gilt in vollem Maße nur vom Epos und Drama. Hier allererst findet die Einzel-

bestimmtheit der Handlungen und Schicksale, die zur tragischen Entwicklung gehören, vollkommen befriedigenden Ausdruck. Und zwar kommt dem Drama hierin prinzipiell kein höherer Rang als dem Epos zu. All die Seiten, aus denen die Entwickelung des Tragischen in der Tragödie besteht, vermag auch das Epos darzustellen und zwar gleichfalls in individuell anschaulicher Weise. Es sei etwa an die Darstellung der Ilias von dem Untergang Patroklus und Hektors, an das zweite und vierte Buch von Virgils Äneide, an das Schicksal Siegfrieds, Kriemhildens, Hagens im Nibelungenliede, an den Untergang Clorindens und den darauffolgenden Jammer Tancreds in Tassos Befreitem Jerusalem, an Haidis Geschick in Byrons Don Juan oder an Gogols Taras Bulba, an Gösta Berling von Lagerlöf erinnert. Die beiden zuletzt genannten Dichtungen nämlich sind trotz der ungebundenen Rede Epen großen Stils. Der Tragödie gebührt nur insofern ein Vorzug, als in ihr, wegen der Geschlossenheit und Einheitlichkeit ihrer Komposition, Vorgänge, die einen anderen als tragischen Eindruck machen und die tragische Stimmung in Stimmungen anderer Art übergehen lassen, viel weniger zahlreich vorkommen können als im Epos. Dieses verträgt, wegen seines loseren und mehr in die Breite gehenden Gefüges, auch dort, wo die Hauptentwickelung tragischer Natur ist, ein weit größeres Vielerlei von ästhetischen Gefühlstypen. Man darf also sagen, daß uns der Eindruck des Tragischen durchschnittlich durch die Tragödie in strafferer, unvermischterer Weise zu teil wird als durch das Epos. Dazu kommt dann noch die größere Eindringlichkeit und Gegenwärtigkeit, mit der die Handlungen des Dramas im Vergleich zu den Begebenheiten der Erzählung hervortreten. Vischer hat mit der Bemerkung recht, daß infolge dieser Gegenwärtigkeit das tragische „Schicksalsgefühl" durch das Drama in viel stärkerem Maße als durch die Erzählung erweckt werde.[1]) Aber dafür hat das Epos wieder weit mehr das Vermögen, sich auf die ganze Breite der zu einer tragischen Ent-

[1]) Vischer, Ästhetik, § 899.

wickelung gehörenden Ereignisse einzulassen; es vermag einen langwierigen tragischen Verlauf, etwa einen tragischen Lebensgang, weit vollständiger an uns vorüberzuführen.

Es ist kaum nötig, zu bemerken, daß wir Tragisches nicht nur in der Tragödie, sondern auch im Schauspiel, nicht nur in dem Epos im engeren Sinn, sondern auch in Roman, Novelle und Erzählung zu suchen haben. Was den Roman betrifft, so mag die Erinnerung an solche Extreme wie Goethe und Dostojewsky, Scott und Zola, Konrad Ferdinand Meyer und d'Annunzio genügen, um nahe zu legen, wieviel man aus dem Roman für die verschiedenen Gestaltungen des Tragischen lernen könne. Und welch mächtige tragische Eindrücke von Erzählung und Novelle ausgehen können, wird jeder zugeben, der etwa an Kleists Michael Kohlhaas, an Gottfried Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, an Heyses Nerina oder Andrea Delfin, an Chateaubriands Atala und letzten Abencerragen, an Mérimées Colomba und Carmen denkt.

Ist das Tragische der Wirklichkeit immer von ästhetischer Wirkung?

Noch eine Frage finde hier ihre Beantwortung. Sie betrifft das im Leben vorkommende Tragische. Gehört das Tragische der Wirklichkeit in den Bereich des Ästhetischen oder nicht? Wenn wir das tragische Ende eines unglücklichen Lebenslaufes stark und voll auf uns wirken lassen: besteht das, was hierbei in uns vorgeht, lediglich in solchen Vorstellungsverbindungen und begleitenden Gefühlen, wie wir sie bei dem Lesen irgend einer Zeitungsnachricht haben? Oder unterscheidet sich das hingegebene Verhalten angesichts des Tragischen im Leben grundsätzlich von dem gewöhnlichen Vorstellen des wirklichen Lebens? Hat es wesentliche Züge mit dem Betrachten gemeinsam, das wir Kunstwerken gegenüber ausüben, so daß es als ästhetisches Verhalten bezeichnet werden kann?

Bei Beantwortung dieser Frage ist es nötig, auf einen gewissen, schon durch die Fragestellung angedeuteten Unterschied zu achten. Es kann vorkommen, daß wir über eine Nachricht tragischen Charakters wie über tausend andere Zeitungsnotizen flüchtig hinweglesen. In diesem Falle kann freilich von einem ästhe-

tischen Verhalten nicht die Rede sein. Von einer lebhafteren Erregung des Gefühlslebens und der Phantasie ist kaum eine Spur vorhanden. Aber wir haben in diesem Falle auch die Tragik des Vorganges nur in kümmerlicher Weise nacherlebt; vom Eindruck des Tragischen ist nur eine matte Spur vorhanden. Hiervon sind nun die Fälle zu unterscheiden, wo wir einen tragischen Vorfall des Lebens seinem tragischen Gehalte nach in vollem Maße auf uns wirken lassen. Wo dies stattfindet, gehört auch der tragische Eindruck in das Gebiet des Ästhetischen. Und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen.

Soll ein Vorgang des Lebens uns tragisch ergreifen, so muß er von uns mit beseelendem Anschauen, mit schauendem Fühlen, mit „Einfühlung" ergriffen werden. So vermag z. B. das Schicksal Kaiser Friedrichs beim Eintreten in die kaiserliche Würde nur dann den vollen tragischen Eindruck hervorzubringen, wenn wir uns den todkranken, der Sprache beraubten Kaiser unter körperlichen und seelischen Qualen, dabei aber voll Heldenmutes, von den milden Gefilden Italiens über die Alpen ohne Rast nach der von Schneestürmen durchwüteten Nacht des Nordens reisend in gefühlsbeseelter Anschauung vorstellen. Das Zweite aber ist, daß wir uns von dem Vorgang, wenn er tragisch wirken soll, mit unseren individuellen Willensinteressen ablösen müssen. Steht die Person, deren erschütterndes Los wir erleben, unserem Herzen nahe, oder sind wir gar selbst die tragisch getroffene Person, so kann sich der Eindruck des Tragischen in uns nicht rein entwickeln. Die schmerzvollen, betäubenden Affekte beherrschen uns dann derart, daß wir des Grades von innerer Freiheit und Stille entbehren, der zum Entstehen tragischer Gefühle erforderlich ist. Sind durch den Schicksalsschlag unsere persönlichen Verhältnisse bedroht oder gar zerrüttet, greift er feindselig in unser individuelles Wohlsein ein, so sind wir viel zu sehr stofflich verstrickt, viel zu sehr Partei und Sklave, als daß wir uns zu dem großen und freien Zuge tragischen Betrachtens erheben könnten. Erst wenn der Vorfall uns zeitlich entrückt ist und die Schärfe des Wehes sich gemildert hat, oder wenn wir die erstaunliche Geisteskraft be-

sitzen, uns über die Stürme im persönlichen Ich in den Äther freischwebender Beschauung zu erheben, beginnt das Ereignis, die weihevollen Züge des Tragischen in entschiedener Weise anzunehmen.

Nun sind aber mit jener gefühlserfüllten Anschaulichkeit und dieser Abgelöstheit vom stofflichen Ich zwei Grundzüge gegeben, die das ästhetische Verhalten in unterscheidender Weise kennzeichnen. So können wir denn sagen, daß die tragischen Gefühle auch dort, wo sie durch die Vorgänge des wirklichen Lebens in vollentwickelter Weise erzeugt werden, ästhetischer Natur sind. Auch das Tragische der Wirklichkeit fällt in das ästhetische Gebiet.

Dritter Abschnitt.

Das Tragische und die Weltanschauung.

Der vertiefte menschlich-bedeutungsvolle Charakter des Tragischen.

Wenn es richtig ist, daß die Kunst überall menschlich-bedeutungsvollen Gehalt zur Darstellung bringen soll,[1]) so ist damit auch der nahe Zusammenhang der Kunst mit Lebens- und Weltanschauung ausgesprochen. Nicht als ob ein jedes Kunstwerk, etwa jeder Krug, jedes Landhaus, jedes Blumenstück, jedes Frühlingslied uns eine bestimmte Lebens- und Weltanschauung zu fühlen gäbe. Wohl aber dürfen wir sagen: je mehr der Inhalt eines Kunstwerks in menschliches Streben und Kämpfen hineingreift, je umfassender und tiefer ein Kunstwerk das Menschliche nach Wesen und Entwicklung, nach treibenden Kräften, nach Zielen und Werten zur Anschauung bringt, in um so höherem Grade ist Lebens- und Weltanschauung in das Kunstwerk eingegangen und aus ihm herausfühlbar.

Steht dies fest, dann ist das Tragische von vornherein seinem ganzen Umfange nach in besonders enge Beziehung zu Lebens- und Weltanschauung gerückt. Denn wenn irgendwo im Kunstbereiche, so ist im Tragischen das Menschlich-Bedeutungsvolle in der angedeuteten Weise vertieft. Im Tragischen offenbart sich uns das Menschlich-Bedeutungsvolle nicht in jener verhältnismäßig harmlosen, engen, auf der Oberfläche bleibenden Art wie meistenteils im Anmutigen, Lieblichen, Reizenden. Das Tragische gestaltet sich unter Aufgebot der tiefsten und innerlichsten Kräfte der menschlichen Natur, unter Aufwühlung der ganzen Seele,

---

[1]) Vgl. mein „System der Ästhetik", Bd. 1, S. 458 ff., 480 ff.

unter Zutagetreten der großen wie gemeinen, der gesunden wie kranken Seiten des Menschlichen, unter Offenbarwerden dessen, was für den Sinn des menschlichen Daseins, für Wert und Unwert menschlichen Strebens entscheidend ist. Vor allem sind an der Entwicklung des Tragischen die schwersten und letzten Widersprüche der menschlichen Natur beteiligt. So entläßt uns daher auch jede gute Tragödie mit dem Eindruck: wir sind in dem Bewußtsein dessen, was es heiße, ein Mensch zu sein, reifer geworden.

Wird dieser vertiefte menschlich-bedeutungsvolle Charakter des Tragischen anerkannt, dann schließt sich unmittelbar die Einsicht daran, daß sich die Darstellung des Tragischen von der Lebens- und Weltanschauung des Darstellers mehr oder weniger durchsättigen werde. Es ist unmöglich, in dichterischen Gestalten den Sinn des menschlichen Lebens, seinen Wert und Unwert, seine treibenden Mächte und Ziele zum Ausdruck zu bringen, ohne zugleich die Überzeugungen der Lebens- und Weltanschauung maßgebend mit einfließen zu lassen. Mögen diese Überzeugungen die Form von philosophischen Gedanken angenommen haben oder nur in der weniger scharfen Gestalt des religiösen Glaubens und überhaupt der Gefühlsgewißheit und Lebensstimmung vorhanden sein: in jedem Falle wirken sie, bewußt oder unbewußt, in die dichterische Gestaltung hinein. Unwillkürlich geschieht es, daß das Sinnenfreudige oder das Moralistische, das Diesseitsbejahende oder Jenseitsgestimmte, das Versöhnungsvolle oder das Zerrissene, das selbstherrlich Individualistische oder das die hohen Mächte demutvoll Verehrende, was in Weltbetrachtung und Lebensstimmung des Dichters enthalten ist, in die Gestaltung des Tragischen hineintönt und Gepräge und Färbung mitbestimmt. Je tiefer der Dichter angelegt ist, je mehr er gewohnt ist, die Oberfläche der menschlichen Erscheinungen auf bedeutsame Schicksalszusammenhänge zu deuten und der Welt nicht bloß platt aufnehmend, sondern zugleich sinnend und ahnend gegenüberzustehen, um so reichlicher und selbstverständlicher werden Bestandteile seiner allgemeinsten Überzeugungen in seine Schöpfungen einfließen. Aus

Sophokles blickt uns ein anderer Lebens- und Weltanschauungs-hintergrund an als aus Shakespeare, aus Calderon ein anderer als aus Schiller oder Goethe, aus Grillparzer ein anderer als aus Ibsen, mag es auch zuweilen nicht ganz leicht sein, diese dunklen, aber doch sehr fühlbar wirksamen Hintergründe in genaue Begriffe einzufangen.

Und ebensowenig wie die künstlerische Darstellung tragischer Gestalten und Entwicklungen, vermag sich die Theorie des Tragischen von Lebens- und Weltanschauung gänzlich loszulösen. Schon deswegen ist dies unmöglich, weil der Theoretiker des Tragischen, gemäß dem soeben Dargelegten, anzuerkennen hat, daß in die künstlerische Gestaltung des Tragischen die Weltanschauung des jeweiligen Künstlers naturgemäß mehr oder weniger eingeht. Sodann aber ist es die eigene Weltanschauung des Theoretikers, wovon die Theorie des Tragischen mehr oder weniger abhängt. So streng auch eine Theorie des Tragischen jede metaphysische Ableitung und Voraussetzung fernhalten und so eng und unbefangen sie sich auch an Psychologie und Erfahrung anschließen mag, so wird doch die Auffassung, die der jeweilige Theoretiker von Sinn und Wert des Lebens, von Entwickelung und Ziel der Menschheit, von der Stellung des Menschen in der Welt hat, unwillkürlich mehr oder minder in seine Grundansicht vom Tragischen einfließen. Und so gestehe ich denn ohne weiteres, daß auch meine Darlegungen über die Natur des Tragischen von solchem Einfluß keineswegs frei sind, noch auch frei sein wollen.

Einseitige Ablösung des Tragischen von der Weltanschauung.

Dies ist umso mehr hervorzuheben, als manche Theoretiker das Tragische von aller Welt- und Lebensanschauung ablösen. Es besteht hier die Auffassung, daß das Tragische zu Welt- und Lebensanschauung im Verhältnis der Gleichgültigkeit stehe, daß das Tragische mit irgendwelchen Überzeugungen über Bedeutung, Wert, Ziel des Menschendaseins nichts zu schaffen habe. Erst hierdurch scheint das Tragische auf eigene Füße gestellt und dem Nebel unbestimmter Vorstellungen und dunkler Überspannungen entrückt zu werden. In Wahrheit aber würde hierdurch das

Tragische nach der Oberfläche verlegt und der Gefahr der Trivialisierung ausgesetzt.

Wer auf dem Boden der ästhetischen Prinzipien Herbarts steht, muß folgerichtig zu solch gänzlicher Abtrennung des Tragischen von der Weltanschauung kommen. So ist es bei Robert Zimmermann.[1]) Von ganz anderen Voraussetzungen aus vertritt in neuester Zeit besonders Theodor Lipps in seiner Schrift „Der Streit über die Tragödie" diese Auffassung. Er erblickt mit Recht etwas nachdrücklich zu Bekämpfendes in dem Bestreben so vieler Ästhetiker, ihre Weltanschauung in die tragischen Kunstwerke hineinzudeuten. Dagegen geht er viel zu weit, wenn er sagt, daß der Dichter als Dichter überhaupt keine Weltanschauung bedürfe, und daß er gut daran tue, die Weltanschauung, die er als Mensch besitzt, möglichst für sich zu behalten. Indem er immer wieder darauf zurückkommt, daß die Tragödie nur aus sich selber, nur aus der in ihr dargestellten Welt, nicht aber aus fremden, von außen herantretenden Reflexionen und Forderungen verstanden werden dürfe, übersieht er doch auf der anderen Seite die nahen Zusammenhänge, die trotz alledem zwischen dem Tragischen und der Weltanschauung bestehen.[2])

Übertreibung der Abhängigkeit des Tragischen von Weltanschauung.

Nun aber gilt es auch umgekehrt, die Grenzen festzustellen, über die hinaus die Abhängigkeit des Tragischen von Lebens- und Weltanschauung nicht getrieben werden darf. Besonders auf eine gewisse überaus häufig vorkommende und der Theorie des Tragischen in hohem Grade schädliche Grenzüberschreitung wird hierbei hinzuweisen sein. Wenn bei so vielen Mißtrauen und Geringschätzung gegen alle Ästhetik des Tragischen besteht, so stammt dies nicht zum wenigsten daher, daß dem Tragischen häufig viel zu wenig Freiheit den Weltanschauungen gegenüber eingeräumt wurde.

---

[1]) Robert Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. Wien 1865. S. 10 ff., 437 ff.

[2]) Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig 1891. S. 10 ff., 25 ff. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig 1903. S. 571 f.

Die Grenzüberschreitung, die ich im Auge habe, besteht darin, daß eine bestimmte Weltanschauung allem Tragischen vorgeschrieben wird. Das Tragische ist, so wird vielfach angenommen, dazu berufen, einer bestimmten Auffassung von Leben und Welt zum Ausdruck zu dienen. Und natürlicherweise ist dies jedesmal die Weltanschauung, zu der sich der dies aussprechende Ästhetiker bekennt. Tritt in einer Tragödie eine andere Art, über Menschen und Schicksale zu denken, Natur und Geist zu betrachten, zu Tage, so gilt dies als ein Mangel. Eine bestimmte Weltauffassung hat das Vorrecht; in ihr sollen sich die tragischen Künstler bewegen; nach ihr soll sich das genießende Publikum richten.

Und nicht nur etwa Philosophen älterer Art, wie Schelling, Solger, Hegel, Vischer, Zeising, Schopenhauer oder Hartmann schreiben dem Tragischen ihre eigene Weltanschauung vor; sondern das Gleiche tun auch modernste Kritiker. Auf der einen Seite führen sie bewegliche Klage über die alte Ästhetik, die ihre jeweilige Philosophie den Künstlern aufzwingen wollte, während sie doch auf der anderen Seite in jedem wahren Kunstwerk eine von den modernen Weltanschauungen erwarten und so die gleiche Tyrannei üben. Wer von der Tragödie verlangt, daß sie die Denkweise Darwins, Haeckels, Nietzsches zeige, ist, vom Standpunkte der Ästhetik aus, nicht mehr im Rechte als einer, der von der Tragödie Hegelsche oder christlich-theistische Weltanschauung verlangt.[1])

[1]) So fordert Wilhelm Bölsche vom modernen Dichter, daß er seine Gestalten und Vorgänge von der darwinistischen und überhaupt naturwissenschaftlichen Weltanschauung aus regle und beseele; insbesondere müsse er sich zur naturwissenschaftlichen Leugnung von Willensfreiheit und Unsterblichkeit bekennen und bei Schilderung der Liebe das Geschlechtliche an ihr betonen (Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Leipzig 1887. S. 5, 7, 90 und oft). Von O. E. Lessing wird dem modernen Drama die Aufgabe gestellt, einen optimistischen Kulturevolutionismus zur Darstellung zu bringen. Er verlangt ein „kollektivistisches" Drama (Grillparzer und das neue Drama. München und Leipzig 1905. S. 145 ff.). Oskar Bie möchte, daß der Dichter, insbesondere der Dramatiker, den rücksichtslosen Egoismus der großen Woller im Sinne Nietzsches zum Gegenstande mache (Zwischen den Künsten; in der Neuen Deutschen Rundschau, 5. Jahrgang (1894), S. 618 ff.).

Gegen die Unduldsamkeit in Weltanschauungsfragen.

Diese unduldsamen Ästhetiker sollten doch nur erwägen, von welcher beschränkten Geltung und Überzeugungskraft eine jede Weltanschauung ist. Ein jeder dieser Ästhetiker tritt mit dem Anspruche auf, daß gerade seine Anschauungen von Menschen und Welt den Sinn des Tragischen bilden sollen. Ein jeder von ihnen spricht sonach dem weitaus größten Teil der Künstlerschaft und des Publikums die Fähigkeit ab, sich vom Tragischen in der rechten Weise ergreifen zu lassen. Denn tritt der Zuhörer nicht in den Ideenkreis Schellings oder Nietzsches, Schopenhauers oder Darwins ein, so fehlt ihm eben Verständnis und Gefühl für Kern und Mittelpunkt des Tragischen; in einem solchen Künstler oder Zuhörer könnte sich das Tragische nur in oberflächlicher oder verzerrter Weise spiegeln. Es ist merkwürdig, daß es jenen Ästhetikern nicht als anmaßend vorgekommen ist, den weitaus größten Teil der Künstler und des Publikums vom Genuß des Tragischen auszuschließen. Wenn eine Abhängigkeit des Tragischen von der Weltanschauung besteht, so wird doch dieses Verhältnis in einem viel freieren Sinne aufgefaßt werden müssen. Es wird dem Dichter von vornherein ein Spielraum mannigfaltiger Weltanschauungen zuzugestehen sein. Man wird so weitherzig sein müssen, nicht nur zuzugeben, sondern sich darüber zu freuen, daß von den Dichtern das Tragische auf dem Boden verschiedener Weltanschauungen zur Entfaltung gebracht wird. An den Zuhörer und Leser aber wird die Forderung zu stellen sein, zunächst auf die Weltanschauung des Dichters, wie sie aus der Tiefe seiner Schöpfung mehr oder weniger deutlich spricht, unbefangen einzugehen und sich in das Tragische von der Gestaltung und Färbung einzuleben, die ihm die Weltanschauung des Dichters gegeben hat. Der Dichter darf verlangen, daß der Leser seine selbsterworbene Weltanschauung oder die des von ihm verehrten Ästhetikers nicht voreilig und aufdringlich einmische, sich nicht spröde darin einhause, um von da aus absprechende Kritik zu üben.

Weitherzigkeit in Weltanschauungsfragen.

So ist also auf dem Boden des Tragischen *Weitherzigkeit* in Sachen der Weltanschauung zu üben. Wir haben nicht zu trauern, sondern uns darüber zu freuen, daß die *grundsätz-*

lich verschiedenen Weisen, wie sich das Los der Menschen und der Gang der Welt in bedeutenden Geistern spiegeln, in den Kunstwerken zum Ausdruck kommen. Die Kunst hat sich für die vielgestaltige Entwickelung der Lebens- und Weltanschauungen, für ihren immerwährenden Fluß und Kampf offen zu halten. Das philosophische und religiöse Ringen des Menschengeistes soll, so wahr die Kunst ein lebendiges Glied der Kulturentwickelung bildet, sich auch in den Schöpfungen der Kunst zum Ausdruck bringen. Wäre der Kunst vorgeschrieben, nur eine einzige Weltanschauung — etwa die Hegelsche oder die materialistisch-darwinistische — zu Grunde zu legen, so würde dieses Ausschließen aller anderen Richtungen menschlichen Sinnens, Forschens und Ringens eine unglaubliche Verarmung und Vertrocknung der Kunst bedeuten. Zugleich läge darin, wie schon hervorgehoben wurde, eine anmaßende Ungerechtigkeit gegen alle Andersdenkenden. Man lasse also den verschiedenen Lebens- und Weltanschauungen, die sich der menschliche Geist in seinem Entwickelungsgange errungen, auf dem Kunstgebiete möglichst freie Bahn. Ich sage: „möglichst". Denn auf die Erfüllung einer Bedingung wird es allerdings ankommen, wenn einer Lebensanschauung ästhetische Berechtigung zugestanden werden soll. Und diese Bedingung besteht darin, daß die Lebensanschauung nicht den Forderungen widerstreite, die ein reifes Verständnis an die künstlerische Gestaltung stellen darf. Die Art und Weise der Lebensanschauung darf dem Künstlerischen als solchem nicht Schaden zufügen. So ergeben sich denn von ästhetischem Gesichtspunkte selbst aus gewisse Schranken, die sich selbst das weitherzigste Zulassen von Lebens- und Weltanschauungen für das Gebiet der Kunst auferlegen haben wird.

Schranken dieser Weitherzigkeit.

Alle Kunst, in besonders hohem Grade aber das Tragische, hat Menschlich-Bedeutungsvolles zu verkörpern. So werden daher aus dem Reiche des Tragischen alle Lebensanschauungen auszuschließen sein, die die Verwirklichung dieser Forderung unmöglich machen oder ihr doch stark im Wege stehen. Dies würde der Fall sein, wenn die Lebensanschauung, die sich der Künstler ge-

bildet hat, seichter, unreifer, verworrener, querköpfiger Art wäre. Betrachtet man beispielsweise Gottscheds Sterbenden Cato oder Christian Felix Weißes Richard den Dritten, so waren beide Dichter, abgesehen von allem anderen, schon infolge ihrer trivial moralisierenden, in jeder Beziehung erschreckend platten Lebensanschauung völlig unfähig, der tragischen Bedeutung eines Cato und Richard irgendwie gerecht zu werden. Oder man vergegenwärtige sich Körners Zriny: bei aller Anerkennung der starken und vielverheißenden dichterischen Begabung empfindet man doch das allzu Jünglingsmäßige, wie in so vielen anderen Beziehungen, so auch in der Auffassung der tragischen Leidenschaften und der menschlichen Natur überhaupt. Eine reifere Auffassung hätte die Menschen anders geformt, ihnen beispielsweise nicht so überreichlich Edelmut und idealen Flug gegeben und so durch herbere Gestaltung den Eindruck des Tragischen verstärkt. In Klingers „Sturm und Drang" wieder liegt ein Beispiel dafür vor, daß eine allzu gärende und brausende Lebensanschauung der Erzeugung tragischer Eindrücke schwächend entgegenwirkt. Stünde hinter diesem Drama ein Dichter mit weniger krankhaft-wirren und gefallsüchtig-tollen Lebensgefühlen, so würde die Tragik, die aus den Gestalten Wilds, Blasius, Lord Berkleys zu uns spricht, von bedeutend ergreifenderer Art sein.

Aber auch wenn man der Lebensanschauung deutlich anmerkt, sie sei leichtfertig erworben, sie sei aus Spottlust, aus der eitlen Sucht, Ärgernis zu geben oder Aufsehen zu erregen, oder gar aus der Lust an Unflat und Kloake hervorgegangen, so steht dies im Widerspruch mit der Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen. Eine frivol gewonnene Lebensanschauung ist zu „leichte Ware", ist nicht menschlich gewichtvoll genug. Außerdem wird durch eine Lebensanschauung, die ihre Freude daran hat, den Leser mit sich in den Kot zu ziehen, die Grundlage jeder künstlerischen Stimmung gröblich verletzt. Sobald sinnliche Begierden aufgestachelt werden oder der Leser auch nur spürt, daß der Dichter auf solche Aufstachelung losziele, hört die Möglichkeit künstlerischen Genießens auf. Der Leser fühlt sich erniedrigt, angeekelt, geärgert, empört.

Gefühle dieser Art drängen sich beim Lesen zahlreicher moderner Schriftsteller auf. In den Romanen M. G. Conrads und Bahrs findet sich manches Tragische, allein es bringt sich um seine Wirkung, weil man nur allzudeutlich die verderbte Freude an Herabwürdigung des Menschen zum raffinierten Tiere merkt.

Nicht jede Weltanschauung ist für die Entwickelung des Tragischen gleich günstig.

Noch eine andere Erwägung gehört hierher. Es ist ein häufiger Fall, daß eine Lebensanschauung für gewisse Gestaltungen des Ästhetischen brauchbar, ja ihnen förderlich, mit anderen dagegen weniger oder gar nicht verträglich ist. Eine jede der ästhetischen Gestaltungen — das Charakteristische, Anmutige, Reizende, Erhabene, Komische — ist an besondere Bedingungen geknüpft, eine jede setzt einen bestimmt gearteten Gehalt voraus. Daher kann es kommen, daß eine Lebensanschauung für die Ausbildung einiger dieser Gestaltungen günstig ist, während sie der Entwickelung anderer hemmend in den Weg tritt. So verhält es sich nun auch hinsichtlich des Tragischen. Gewisse Lebensanschauungen bilden einen für die Entfaltung und Vertiefung des Tragischen günstigen Boden, während andere, wie etwa der flache, rosige Optimismus,[1]) der tugendstolze Moralismus, dem Lebensnerv des Tragischen geradezu schädlich sind oder es doch an dem klaren und erschöpfenden Ausleben seiner Keime hindern.

Hiermit ist die wichtigste Schranke rücksichtlich der Zulassung der Weltanschauungen für das Tragische bezeichnet, wie denn auch erst unter dem Gewicht dieses Gesichtspunktes die Abhängigkeit des Tragischen von der Weltanschauung in ihr volles Licht tritt. Die Gestalt des Tragischen wird eine wesentlich andere, je nachdem sie auf dem Boden des antiken Schicksalsglaubens, der christlichen Überzeugung von der Erlösung und Versöhnung durch die Gnade Gottes oder einer von den modernen freien Weltanschauungen erwächst. Was die antike Welt betrifft, so leuchtet einerseits ein, daß die Vorstellung vom antiken Schicksal auf die Entwickelung des Tragischen in hohem Grade günstig wirken mußte, indem sie der Entfaltung schreckensvollen Leidens und der Darstellung

[1]) Dies hebt Hartmann (Philosophie des Schönen, S. 379) richtig hervor.

eines großen, ehernen Ganges der Geschicke fördernd entgegenkommt. Anderseits freilich wird nicht geleugnet werden können, daß uns das antike Schicksal nicht nur eine harte, ja widerspruchsvolle und niedrige Vorstellung vom göttlichen Walten zumutet, sondern auch das innere Getriebe der tragischen Charaktere vielfach unter eine unklare, widerspruchsvolle Beleuchtung rückt. Als erheblich ungünstiger für das Gedeihen des Tragischen erweist sich der Boden der echten christlichen Weltanschauung. Wo der echte christliche Glaube ausdrücklich zur Seele der Tragödie gemacht wird und die Führung der Handlung und der Charaktere sich ausdrücklich nach seinen Forderungen richtet, kann der tragische Widerstreit kaum in seinen vollen verderbenden Konsequenzen entwickelt werden, sondern wird vor seiner äußersten Zuschärfung lieber abgestumpft, geknickt und in Rettung und Versöhnung umgebogen. Nur die freien Weltanschauungen des modernen Geistes bilden eine Grundlage, auf der das Tragische sich in seiner ganzen Fülle und Tiefe ausleben kann. Der achtzehnte Abschnitt wird diese Andeutungen näher auszuführen haben.

Metaphysik des Tragischen.

Jetzt gilt es, nochmals den Fall ins Auge zu fassen, wo ausschließlich eine bestimme Weltanschauung als allem Tragischen zu Grunde liegend angesehen wird. Wenn jemand, der sich zu dieser Ansicht bekennt, eine Theorie des Tragischen ausbildet, so wird er in diese natürlich die hierzu einzig für geeignet gehaltene Weltanschauung — und dies wird naturgemäß wohl so gut wie immer seine eigene sein — hineinbilden. Man mag beispielsweise an Schelling oder Hegel, Solger oder Zeising, Schopenhauer oder Hartmann, Nietzsche oder Bahnsen herantreten: überall findet man hier das Tragische streng und ausschließlich in die jeweilige Weltanschauung hineingebaut. Es fehlt das Bestreben, die Theorie des Tragischen für eine Vielheit von Weltanschauungen auszuweiten, sie aufnahmefähig für eine Fülle von philosophischen Richtungen zu gestalten und ihr die hierzu nötige Freiheit, Spannkraft und Entwickelungsfähigkeit zu geben.

Je mehr nun der Vertreter einer Weltanschauung Metaphysiker ist, um so mehr wird natürlich auch die auf seine Welt-

anschauung gegründete Theorie vom Tragischen metaphysischer Art sein. Duboc z. B., der dem Tragischen seine optimistische Philosophie zur Voraussetzung gibt, ist bei weitem nicht so metaphysisch wie Schelling oder Schopenhauer. Den höchsten Grad metaphysischen Charakters erhält die Theorie des Tragischen dann, wenn sie sich geradezu auf die Beantwortung der Frage richtet: Was macht in einer bestimmten metaphysischen Welteinrichtung das Tragische aus? Worin besteht die Tragik im metaphysischen Weltzusammenhange? Worin ruht der letzte metaphysische Kern des Tragischen? In diesem Falle ist die Theorie des Tragischen geradezu Metaphysik des Tragischen.

Diese Ausgestaltung der Theorie des Tragischen findet sich vor allem bei deutschen nachkantischen Metaphysikern, und zwar nicht nur bei denen der Schelling-Hegelschen, sondern auch bei solchen der Schopenhauerschen Art. Die vorhin genannten deutschen nachkantischen Ästhetiker haben sämtlich ihre Lehre vom Tragischen mehr oder weniger als eine metaphysische Theorie ausgebildet.[1]) Auch in Vischers „Ästhetik" liegt, so verständnistief er auch in die eigentümlich menschliche Verwicklung des Tragischen eindringt und so treffende Worte er darüber hat, doch die prinzipielle Auffassung zu Grunde, daß im Tragischen die absolute Idee, das absolute Subjekt „ausdrücklich zur Darstellung kommt".[2]) Aber auch der Dichter Hebbel gehörte hierher. In welchem Grade seine Gedanken über das Tragische in tiefe und schwere Metaphysik hinabreichen und mit den Lehren der nachkantischen spekulativen Philosophen Verwandtschaft haben, erhellt aus dem vortrefflichen Buche Scheunerts über Hebbels Weltanschauung.[3]) Endlich mag Klein, der Verfasser der Geschichte des Dramas, erwähnt werden: er knüpft das Tragische überall an das dunkle, feierliche Walten der Gottheit.

Schelling, Solger, Krause, Zeising.

Besonders Schelling und die in seiner Weise sich bewegen-

[1]) Leopold Ziegler, ein Anhänger Hartmanns, betitelt daher seine Studie über das Tragische mit Recht „Zur Metaphysik des Tragischen" (Leipzig 1902).

[2]) Vischer, Ästhetik, § 121.

[3]) Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Hamburg und Leipzig 1903.

den Ästhetiker, wie Solger, Krause und Zeising, entfernen sich ungeheuer weit von dem, was ich als erste und hauptsächliche Aufgabe einer Ästhetik des Tragischen ansehe. Das Tragische wird hier mehr oder weniger in dem Sinne behandelt, als ob in ihm das Absolute, die Idee, das Göttliche Wesen und Mittelpunkt wäre; es wird als ein göttliches Geschehen, als eine Entwickelung aufgefaßt, die das Verhältnis des Absoluten zum Endlichen betrifft. Zwar wird der unbefangene Leser und Hörer es kaum verstehen, wie in Macbeth und Coriolan, in den Räubern und Wallenstein das Schicksal des Absoluten, der ewigen und göttlichen Idee zur Erscheinung gebracht werden solle. Er wird einwenden, daß ihn hier überall menschliche Geschicke tragisch ergreifen, und daß sich höchstens als letzter Hintergrund ein — übrigens dunkel und unbestimmt gehaltenes — Walten der großen Weltmächte oder des Göttlichen herausfühlen lasse. Schelling und die Seinigen sehen auf ihn als Vertreter eines seichten und gemeinen Standpunktes herab und wissen sich über derartige Auffassungen erhaben in der vermeintlichen Einsicht, daß in allen wahrhaften Tragödien das eigentlich Tragische in metaphysischen Verhältnissen des Unendlichen und Endlichen, in dem Prozeß des Absoluten bestehe.

Bei Schelling bildet die Identität von Realem und Idealem, als die ihm das Absolute gilt, auch das Wesen des Tragischen. Das Tragische ist das aus dem Widerstreit von Notwendigkeit und Freiheit sich ergebende Gleichgewicht beider. In der Tragödie ist dies das Erhabene, daß sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Notwendigkeit verklärt. Und unter Freiheit und Notwendigkeit versteht er nicht menschliche Verhältnisse, sondern absolute Wesenheiten, die das Ewige in allem sind. Er verachtet die empirische Notwendigkeit; er verdächtigt das empirische Motivieren als Anpassung an die „grobe Fassungskraft des Zuschauers". Er verlangt vom tragischen Helden „Absolutheit des Charakters". Alles Empirische soll in der Tragödie nur als Werkzeug und Stoff des Absoluten erscheinen. Kurz: das Tragische wird von ihm völlig entmenschlicht und in ein Spiel absoluter

— und noch dazu gänzlich leerer — Wesenheiten aufgelöst.[1]) Damit soll übrigens nicht geleugnet sein, daß ihn gerade diese überspannende Auffassung vom Tragischen befähigte, große und kühne Blicke in den Sinn mancher Dichtungen zu tun. So gehörte er zu den wenigen, die Goethes Faustfragment vom Jahre 1790 zu würdigen wußten.[2])

Viel Tiefsinniges über das Tragische findet sich bei Solger. Bei ihm läßt sich recht deutlich sehen, wie gewisse Arten von menschlichem Widerstreit und Untergang, die in Tragödien höchster Gattung das Tragische ausmachen, vom spekulativen Philosophen verallgemeinert, ihrer Bedingungen und Einschränkungen entkleidet und geradezu ins Ewige und Absolute gesteigert werden. Im Tragischen wird nach Solger die tiefe Wahrheit dargestellt, daß die Idee, indem sie in die menschliche Wirklichkeit eintritt, sich in unauflösbare Widersprüche spaltet und in dem Zugrundegehen des Sterblichen auch sich selbst aufhebt, freilich in dieser Selbstaufhebung zugleich sich als ewige Idee offenbart.[3])

Ähnlich ist es bei Krause. Jedes echte tragische Kunstwerk ist eine Theodicee. Im Untergange erweist sich der Held als vereint mit Gott, als reines Ebenbild Gottes. Der tragische Held ist ein „Gottlebenheld“; indem er aus dem Erdenleben verschwindet, bestätigt und rettet er sein eigenstes innerstes „Gottvereinleben“.[4])

Zeising endlich verflüchtigt das Tragische besonders stark zu metaphysischen Wesenheiten. Tragisch ist eine schöne Erscheinung dann, wenn sie die Idee der absoluten Vollkommenheit dadurch erweckt, daß sie einerseits als mit der Vollkommenheitsidee im Einklang, anderseits als mit ihr im Widerspruch erscheint. Durch

---

[1]) Schelling, Philosophie der Kunst; Werke, Bd. 5; S. 689 ff., 699 f.

[2]) Ebendaselbst, S. 731 ff.

[3]) K. W. Ferd. Solgers Vorlesungen über Ästhetik. Herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig 1829. S. 94 ff., 309 ff., 316. — Ebenso in seinem Erwin (Berlin 1815), S. 253 ff.

[4]) Karl Christian Friedrich Krause, System der Ästhetik. Leipzig 1882. S. 319 ff. — Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig 1882. S. 264 ff.

diesen Widerspruch werden wir über Subjekt und Objekt hinaus ins Absolute erhoben.[1])

Alle diese Metaphysiker des Tragischen vergessen, daß es sich in den tragischen Dichtungen überall um menschliche Verhältnisse und Schicksale handelt, und daß die geforderten Beziehungen des Endlichen zum Absoluten, in denen das Tragische bestehen soll, aus den Darstellungen des Menschlichen höchstens herausphilosophiert, nicht aber in ihnen verkörpert werden können. Auch wo in Tragödien Götter, Dämonen, kurz übermenschliche Wesen auftreten (man denke an des Äschylos Prometheus, an Goethes Faust, an Byrons Kain, an Wagners Ring des Nibelungen), sind diese nur dadurch künstlerisch darstellbar, daß sie durchaus menschenähnlich gehalten werden.

Gefühlsmäßige Unbestimmtheit der Lebensanschauung.

Noch zwei Bemerkungen sind schließlich zu machen. Erstlich: es dürfen an die Bestimmtheit der Lebensanschauung, inwieweit diese aus einer Tragödie hervorblickt, keine zu hohen Ansprüche gestellt werden. Der Dichter des Tragischen ist nicht Professor der Philosophie, sondern künstlerischer Darsteller des Menschlichen. Selbst in die Gedankenlyrik können die Gedanken nur in Form von Gefühlen und Ahnungen eingehen. Besteht nun gar der Inhalt der Dichtung, wie in der Tragödie, nicht in Gedanken und Ideen, sondern in menschlichen Kämpfen und Schicksalen, so wird die Lebensanschauung in noch höherem Grade gefühlsmäßige Form annehmen. Sie tönt wie aus der Ferne und Tiefe herauf und läßt uns nur allgemeinste Züge ahnen. Wenn man es unternimmt, sich die Lebensanschauung klar zu machen, die aus den Dichtungen von Sophokles oder Shakespeare zu uns spricht, so wird man das gefühlsmäßig Ungefähre sehr bald als eine Grenze erfahren, über die sich nur schwer hinausgehen läßt. Wenn man so oft gegen Ibsen den Vorwurf erheben hört, das Ideal von Menschlichkeit, das er verkünde, sei nebelhaft gehalten, so ist dies zum größten Teile ungerecht geurteilt. Ibsen gibt uns keine wissenschaftlichen Abhandlungen, sondern Dichtungen. Die Dunkel-

---

[1]) Adolf Zeising, Ästhetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 322 ff.

heit, in der er seine Ideale läßt, ist in den allermeisten Fällen nicht Verworrenheit, sondern Dunkelheit in dichterisch erlaubtem, ja förderlichem Sinne.

Weltanschauungstragödien. Zweitens sei auf den gesteigertesten Fall in der Durchdringung der tragischen Kunstwerke mit Weltanschauung hingewiesen. Gewöhnlich ist die Weltanschauung nur Untergrund des Werkes, nur ein unausdrücklich und versteckt Vorhandenes, nicht geradezu Behandeltes; und falls ausdrückliche Behandlung vorkommt, so geschieht dies doch in der Regel nur nebenbei, nur in vereinzelten Wendungen und Aussprüchen. Davon sind nun die Fälle zu unterscheiden, in denen die Weltanschauung in umfassender Weise den ausdrücklichen Gegenstand der künstlerischen Darstellung bildet. Der tiefsinnende, von den Kernfragen des Daseins mächtig bewegte Dichter kann sich getrieben fühlen, in der Entwickelung der Charaktere und Kämpfe seine Stellung zu diesen Fragen, sein Zweifeln, Hoffen, Glauben, Entsagen rücksichtlich der Ziele und Werte von Leben und Welt zu zusammenhängendem und deutlichem Ausdruck zu bringen. Dann bildet die Lebens- und Weltstimmung des Dichters nicht mehr bloß den ahnungsvollen Hintergrund der Dichtung, sondern sie ist die bestimmende Seele im Gange der Dichtung, das offen und ausdrücklich aus den dargestellten Schicksalen Hervortretende. Die Art und Weise, wie die Personen streben, ringen, leiden, untergehen, bedeutet hier unmittelbar eine Antwort auf die Fragen nach dem Sinne des Lebens- und Welträtsels. Ich will die tragischen Darstellungen dieser Art als Weltanschauungstragödien bezeichnen. Die Götter- und Dämonentragödie gehört wohl stets hierher (vgl. S. 41); doch auch die Darstellung rein menschlicher Schicksale kann bis zur Höhe der Weltanschauungstragödie gehoben werden. Ich erinnere an Shakespeares Hamlet, Calderons Leben ein Traum, Schillers Räuber, Byrons Don Juan, Ibsens Brand, Hamerlings Ahasver in Rom, Hauptmanns Versunkene Glocke. Begreiflicherweise handelt es sich hier nur um einen fließenden Unterschied. Es gibt tragische Dichtungen, die nur in gewissem Grade und annäherungsweise zu den Weltanschauungstragödien gehören.

Ich nenne Schillers Don Carlos, Grillparzers Bruderzwist und Libussa, Gutzkows Uriel Acosta. Auch in anderen Künsten gibt es Weltanschauungstragödien. Klingers „Christus im Olymp" kann so bezeichnet werden. Und nun gar seine Radierungen sind voll von Weltanschauungstragik. So auch die Blätter von Alphonse Legros, auf denen die Macht des Todes dargestellt ist. Aus dem Bereiche der Tonkunst gehört Berlioz hierher. Ich erinnere an sein Requiem, seine Phantastische Symphonie, an die Verdammung Fausts. Das „Tuba mirum spargens sonum" in seinem Requiem läßt uns eine Weltanschauungstragik von unvergleichlich schreckensvoller Erhabenheit fühlen. Und wie sehr Wagners Musik hierher gehört, weiß jeder, der an den Ring des Nibelungen oder an Tristan denkt.

Vierter Abschnitt.

Leid und Untergang. Das Tragische der abbiegenden und der erschöpfenden Art.

Methode. Es gilt das Tragische aus unserem Seelenleben als einen menschlich-charakteristischen und menschlich-wertvollen Gefühlstypus herauszuheben. Diese psychologische Aufgabe kann entweder mehr von der subjektiven oder mehr von der objektiven Seite aus in Angriff genommen werden (vgl. S. 7). Ich will mich zunächst des objektiven Verfahrens bedienen. Das heißt: ich frage nach dem gegenständlichen Eindruck, der vorhanden sein muß, wenn es zu den gesuchten Gefühlen kommen soll. Es handelt sich also im Folgenden überall um Beschreibung, Zergliederung und Verknüpfung von Gefühlen. Das Gefühl des Tragischen soll in immer bestimmterer Gestalt vor unseren Augen entstehen, Stück für Stück heranwachsen. Der psychologische Weg wird also nirgends verlassen werden. Nur will ich die Gefühle von den erregenden Inhalten her ergreifen und beschreiben.[1])

Menschliches Leid dargestellt zu sehen, wirkt in ausgeprägt anderer Weise als der Anblick, den die Darstellung menschlicher Freuden gewährt. Je nachdem in einer künstlerischen Darstellung

---

[1]) Theodor Lipps urteilt über meine Ästhetik des Tragischen, sie sei nicht genug psychologisch (Dritter ästhetischer Litteraturbericht. II. In dem Archiv für systematische Philosophie, Bd. 5, S. 104 f.). Besonders dieses Urteil veranlaßte mich, in der zweiten Auflage den Absatz, mit dem dieser vierte Abschnitt beginnt, einzuschalten und hiermit auf die durchgehends psychologische Natur dieser Untersuchungen hinzuweisen.

Glück oder Unglück, Gelingen oder Untergang überwiegt, wird sich auch im Betrachter das Verhältnis von Erquickung und Erschütterung, Befreiung und Niederdrückung, kurz von Lust und Unlust grundverschieden gestalten. Hierüber ist kein Zweifel möglich.

Die Darstellung menschlichen Leides wirkt nun wieder sehr verschieden, je nachdem es sich um ein Leid von außergewöhnlicher Stärke oder um das sozusagen übliche, zum Lebensdurchschnitt nun einmal gehörige, innerhalb mäßiger Schranken sich haltende Leid handelt. Stellen wir uns einen Lebenslauf vor, in dem es an Nadelstichen und Püffen des Schicksals, an Ärgernissen und Sorgen nicht fehlt. Ein solcher Lebenslauf wirkt, auch wenn er lebhaft und ausdrucksvoll dargestellt ist, fühlbar anders, als wenn uns ein Dichter ein Menschenschicksal vorführt, das seinem Kerne nach in qualvollem Widerstreit zwischen Wollen und Können oder zwischen Verstand und Gemüt oder zwischen Herzensbedürfnissen und der verweigernden Härte der Tatsachen verläuft. Dort wird kein ungewöhnliches, der Grenze des Möglichen nahekommendes Maß von Kraft zum Ertragen und Überwinden der Schmerzen in Anspruch genommen. Freilich ist es auch dort häufig keine leichte Sache, sich in den äußeren und inneren Nöten aufrecht zu erhalten; aber so große Kraftentfaltung auch hierzu gehört, so ist dies doch nicht im mindesten eine Leistung, die dem Heroischen nahekäme oder das Maß des Menschlichen zu übersteigen drohte. In dem anderen vorausgesetzten Falle dagegen wird zum Ertragen und Überwinden des Leides ein Kraftaufwand ungewöhnlicher Art erfordert, ein Kraftaufwand, der über das durchschnittlich vom Menschen in dieser Hinsicht Geleistete fühlbar hinausreicht.

Leid von außergewöhnlicher Größe: ein Grundzug des Tragischen.

Ohne Zweifel begründet der angedeutete Unterschied eine wesentliche Verschiedenheit in den begleitenden Gefühlen des Betrachters. Die Art, wie sich in unserem Gemüt die Stimmungen der Bedrückung und Befreiung, des Widerstreites und Einklanges, der vertrauensvollen Bejahung oder abscheuerfüllten Verneinung von Leben und Welt mischen und entwickeln, trägt da und dort einen durchgreifend verschiedenen Charakter. Und ebensowenig

kann es fraglich sein, daß vom Eindruck des Tragischen nur in dem zweiten Falle die Rede sein kann, dort also, wo uns ein Leid von außergewöhnlicher Größe gegenübertritt. So wird man den Lebenslauf, den uns Keller in seinem Martin Salander schildert, sicherlich nicht tragisch nennen. Dieser Roman zeigt uns, wie in das Leben eines tüchtigen, ernst strebenden, wenn auch von kleinen Schwächen nicht freien Mannes mannigfache teils widrige, launische und törichte, teils freundliche Schicksale eingreifen, wie auch seine Schwächen ihm hier und da einen Streich spielen und ihn in böse Verwickelung bringen, wie aber im ganzen sein Leben eine Förderung und Befestigung des Tüchtigen in ihm bedeutet. Ganz anders in Kellers Novelle von Romeo und Julia. Hier liegt in der Zumutung, daß die beiden großen Kinder von dem Glück ihrer unbekümmerten Liebe lassen und sich den elenden Verhältnissen, die sie umgeben, unterwerfen sollen, für sie ein so großes Leid, daß unter seiner Wucht das Schönste und Beste ihres Wesens ersterben müßte. Unfähig, dies zu ertragen, scheiden sie lieber freiwillig aus dem Leben. Darum geht denn auch von dieser Novelle ein in hohem Grade tragischer Eindruck aus.

Sollen die Erfordernisse des Tragischen angegeben werden, so ist mit dem Hinweis auf das außergewöhnliche Leid nur der allererste Anfang gemacht. Der Gefühlstypus, mit dem wir auf dargestelltes außergewöhnliches Leid antworten, ist noch viel zu weit, viel zu unbestimmt. Es sind Gefühle mehr oder weniger stark erregter schmerzlicher Teilnahme; ihnen gesellen sich Wünsche und Hoffnungen für die leidbetroffenen Personen in mannigfaltigen Graden zu. Dementsprechend erfährt unser Selbstgefühl eine Trübung, Niederdrückung; aber hiermit verbinden sich in den verschiedensten Graden mutige, aufrechte Stimmungen. Es gilt nun, innerhalb dieses überaus weiten und alles Mögliche enthaltenden Umkreises durch Hinzufügung gewisser Merkmale eine größere Annäherung an das Tragische zu gewinnen. Zuvor aber sollen zwei Möglichkeiten abgelehnt werden, die nach der entgegengesetzten Seite führen, uns vom Tragischen entfernen, statt uns ihm anzunähern.

Das außergewöhnliche Leid entfernt sich vom Tragischen um so mehr, in je stärkerem Grade die Aussicht auf eine glückliche Lösung fühlbar wird. Ich nehme an: die Leiden bestehen weiter, das böse Verhängnis hat den Menschen noch nicht losgelassen; nur sind starke oder gar untrügliche Anzeichen vorhanden, daß dies bald eintreten werde. Ein solches Zusammenbestehen von hartem Leid und glücklicher Aussicht bringt in dem Eindruck eine vom Tragischen abführende Veränderung hervor. Es entsteht ein derartiges Abnehmen der drückenden und ratlosen Gefühle, ein solches Aufatmen und frohes Aufblicken, daß selbst jedwede Verwandtschaft mit dem Tragischen aufhört.

Aussicht auf glückliche Lösung: Gegensatz zum Tragischen.

Besonders im Schauspiel geschieht es häufig, daß ein düsterer Eindruck sich in der angedeuteten Weise abschwächt und wandelt. So ist es z. B. im Kaufmann von Venedig. Die große Szene im Gerichtssaal spielt sich für uns unter dem Einfluß der Hoffnung ab, daß Portia in der Maske des Doktor Bellario rettend eingreifen werde; und diese Hoffnung verstärkt sich natürlich, wenn wir Portia in den Gerichtssaal wirklich eintreten sehen. So mächtig auch das Grausen ist, das der unerbittliche Shylock und das Herannahen der grausamen Handlung in uns hervorruft, so übt doch jene Hoffnung einen merklich abschwächenden Einfluß aus. In Shakespeares Sturm wieder ist es das über der Dichtung schwebende und sie leitende Zauberspiel Prosperos, sowie sein gleich von Beginn an fühlbarer milder, vergebender Sinn, wodurch den über Alonso, Sebastian und Antonio verhängten Nöten und Qualen jener bittere Ernst genommen wird, wie er für das Tragische nötig ist. Ähnlich liegt die Sache in Kleists Käthchen von Heilbronn. Hier ist es der Ton des Ganzen, die sichtbar hervortretende Lust der Phantasie am Spielen mit Abenteuern, was uns die Annäherungen ans Tragische — den Anschlag Kunigundens, Käthchen zu vergiften, die Anklage gegen den Grafen vom Strahl vor dem Kaiser — doch nicht als tragisch empfinden läßt. Dieses Beispiel leitet schon zu der zweiten Möglichkeit über.

Jetzt nämlich habe ich solche Fälle im Auge, wo das gewaltige Leid, das da vorliegt, vom Dichter leichthin, mit Laune,

Nichternstnehmende Behandlung:

Gegensatz zum Tragischen. Übermut dargestellt wird. Jede Behandlungsweise, die in der Richtung auf das Nichternstnehmen liegt, Komik und Spiel in den Ton der Behandlung einläßt, verhindert das Zustandekommen des Tragischen. Die Art, wie Goethe in Künstlers Erdenwallen das in Not und unwürdigem Geldverdienen dahingehende Leben eines gottbegnadeten Malers schildert, läßt die tragische Wirkung nicht aufkommen. Noch stärker tritt dies an Hans Sachs hervor. Die treuherzig muntere, kindliche, zum Schwankartigen neigende Art läßt den Leser das Schicksal des als Galgenstrick geschilderten Kain — in den Ungleichen Kindern Evās — oder das gräßliche Unglück Lisabethas, die den Kopf ihres ermordeten Liebsten in einem Blumentopf mit zärtlicher Liebe aufbewahrt, auch nicht entfernt als tragisch empfinden. Noch weniger ist dies in Kellers Drei gerechten Kammmachern der Fall, wenn der eine, Jobst, sich aufhängt und der andere, Fridolin, verkommt. Hier hebt die komische Behandlung das Traurige und Schreckliche noch mehr auf. Doch es liegt keine Veranlassung vor, hier die Auflösung des Traurigen ins Komische näher zu verfolgen. Es sollte nur hervorgehoben werden, daß eine Wendung nach dieser Richtung hin der Erzielung tragischer Wirkung schlechtweg entgegengesetzt ist. Dies schließt indessen, wie wir später hören werden, nicht aus, daß das Tragische mit dem Komischen einen Bund eingehen kann. Es kommt nur darauf an, diese gegensätzlichen Glieder so zu verknüpfen, daß das Tragische, indem es sich mit dem Komischen verbindet, hiermit doch nicht zu komischer Wirkung aufgelöst wird, nicht also als Tragisches verschwindet, sondern in seiner tragischen Wirkung erhalten bleibt. Man bezeichnet diesen Bund als das Tragikomische. Hiervon wird in dem neunzehnten Abschnitte zu reden sein.

Das untergang-drohende Leid. Welches Merkmal muß denn nun hinzutreten, damit das außergewöhnliche Leid den Charakter des Tragischen gewinne? Sobald das Leid eine solche Größe erreicht, daß dem Leben — dieses Wort in äußerem und innerem Sinne genommen — unabwendbar scheinender Untergang droht, erzeugt die Darstellung des Leides eine besonders charakteristische Gefühls-

wirkung.[1]) Solange ich mir sage: das Unglück ist zwar groß, es fordert viel Kraft zum Ertragen, aber der Leidende wird keinesfalls oder kaum darüber zu Grunde gehen, weder seinem leiblichen Dasein noch seinem Innenleben droht ernsthaft Verderben: so lange weist die Gefühlswirkung nicht jene Erschütterung auf, die sich überall dort einstellt, wo das Leid das Leben an der Wurzel faßt. Das Bewußtsein, daß das Leid mit bitterem Ernst ans Leben greift, das Weiterleben unmöglich zu machen scheint, dem Menschen innere Zerrüttung oder äußeren Tod oder beides zugleich in bestimmte Aussicht stellt, gibt den Gefühlen der Trauer und schmerzlichen Teilnahme eine Zuschärfung, so daß erst jetzt von Wehe und Erschütterung, von Jammer und Grauen die Rede sein kann. Es wäre verkehrt, den Ausdruck „tragisch" auch auf jene weniger bedrohenden Formen des großen Leides anzuwenden. Denn es müßte dann für die Gefühlswirkung dieses im wahren Sinn des Wortes verderbenden Unheils ein neuer Ausdruck geschaffen werden, während sich doch die Bezeichnung des Tragischen gemäß ihrer üblichen Bedeutung dafür darbietet.

Es liegt hier einer der häufigen Fälle vor, wo sich Gefühle schärfer von ihrer inhaltlichen, als von ihrer subjektiven Seite her charakterisieren lassen. Die Gefühle, um die es sich hier handelt, sind durch die Gewißheit, daß ein untergangdrohendes Leid vorliegt, bestimmt bezeichnet. Nach der subjektiven Seite dagegen kann nur von einer Verschärfung des Schmerzlichen und Niederdrückenden gesprochen werden, ohne daß sich in dieser Hinsicht eine genau feststellbare Abgrenzung ergäbe.

---

[1]) Eleutheropulos geht davon aus, daß das Tragische in dem Leiden eines Lebens besteht. Dies ist ihm sofort gleichbedeutend damit, daß sich das Leben nicht ausleben kann. Und im Handumdrehen ist ihm dies wieder gleichbedeutend mit „Negation des Lebens aus innerer Notwendigkeit" (Das Schöne. Berlin 1905. S. 147 ff.). Das hauptsächlichste „wissenschaftliche" Mittel des Verfassers besteht in Versicherungen und Aburteilungen der stärksten Art. Der Verfasser hätte, bevor er an die Abfassung oder doch Veröffentlichung seines Buches herantrat, seine Fähigkeiten einer genaueren Prüfung unterwerfen sollen.

Beispiele. Lessings Nathan kann uns als Beispiel dafür dienen, daß außergewöhnliches Leid, das die Steigerung zum Untergangdrohenden nicht erfahren hat, noch nicht tragisch wirkt. Die Spannungen und Konflikte nehmen nirgends die Schärfe des Tragischen an. Sie sind zu milde angelegt, sie bedrohen nirgends ernsthaft das innere oder äußere Leben. Dies gilt sowohl von den Gemütsspannungen, in denen sich das Verhältnis zwischen Recha und dem Tempelherrn entwickelt, wie auch von den religiösen Gegensätzen, die teils zwischen Nathan und Saladin, teils zwischen diesen beiden auf der einen und dem Tempelherrn auf der andern Seite entstehen; ja auch die Gefahr, in die der Tempelherr Nathan bringt, indem er dem Patriarchen den Fall vorlegt, daß ein Jude ein Christenmädchen dem Christentum entzogen habe, ist mit so wenig Nachdruck dargestellt, daß der Leser an eine dem Nathan ans Leben gehende Gefahr nicht glauben kann. In Ibsens Kronprätendenten steht neben dem bis ins innerste Mark tragischen Herzog Skule der König Hakon. Dieser erfährt zwar manche heftige innere und äußere Bedrängnisse; aber sie steigern sich nicht zu tödlichen Nöten. Hakon ist eine so glück- und siegstrahlende Gestalt, das Gefühl des Aufwärtsschreitens lebt so stark in ihm, daß alle jene Bedrängnisse seine Lichtgestalt nicht tragisch zu verdunkeln vermögen. Hiergegen halte man andere Dramen mit gutem Ausgange, wie Corneilles Cinna, Goethes Iphigenie, Schillers Tell, Kleists Prinzen von Homburg, die Weisheit Salomos von Heyse. Hier bringen die Konflikte die Gefahr der Vernichtung hart an die bedrängten Personen heran; hier erleben wir, angesichts der in nächster Nähe sich öffnenden Abgründe, in unserem fürchtend vorausschauenden Geiste die Schrecken ihres Sturzes und Unterganges. Hier ist Tragik vorhanden. Oder man denke an Vischers Auch Einer. Wenn jemand ein arger Pechvogel ist, sich täglich tüchtig zerärgert, unter den Dummheiten und kleinen Grausamkeiten des Alltagsschicksals seufzt, so wird dies nicht als tragisch empfunden werden, auch wenn die Summe der Unlustgefühle Tag für Tag eine ungewöhnliche ist. Erst dann ist der Eindruck tragischer Art, wenn, wie in Vischers Auch Einer, ein

äußerst weicher und reizbarer, gegen alles unwürdig Störende ungewöhnlich empfindlicher Charakter vorliegt, dem das Schwer- und Tiefnehmen der Tücken des Alltags allen Ernstes innere Zerrüttung droht. Lehrreich ist in unserer Frage Kellers Grüner Heinrich. Wo Heinrich in seiner Kunst scheitert, träumend und entschlußlos sich dem Ungefähr des Tages überläßt, in dumpfe Traurigkeit und bittere Armut bis zum Verhungern gerät, dort ist der Eindruck des Tragischen vorhanden. Anders dort, wo er bei seiner Rückkehr die Mutter im Sterben trifft und sich den furchtbaren Vorwurf machen muß, daß er durch sein liebloses Schweigen und gedankenloses Säumen das elende Zugrundegehen der Mutter verschuldet habe. Denn so hart ihn diese Schuld auch drückt, so fällt dieser Gemütszustand — ich denke dabei an die zweite Auflage der Dichtung — doch in die Zeit, wo er sich auf dem aussichtsvollen Wege der inneren Gesundung und im festen Vorwärtsschreiten zu einem tüchtigen Ziele befindet. Darum kommt es hier nicht zum Eindruck des Tragischen. Wohl in den meisten Romanen, besonders in solchen, die sich breit und voll auslegen, findet man das Nebeneinanderbestehen beider Formen des Leides. Welche Stufenleiter von Leiden, angefangen von kleinen bis hinauf zu vernichtenden, zeigen nicht Wilhelm Meisters Lehrjahre! Die Leiden Lotharios und Thereseus z. B. sind so dargestellt, daß sie nicht bis an die Schwelle des Tragischen heranreichen. Von zerrüttender, tragischer Schärfe ist das Weh, das am Harfenspieler und an Mignon zehrt. Die Schmerzen und Wirrnisse in Wilhelms Brust wiederum sind meistens von untertragischer Art, zum Teil reichen sie hart an das Tragische heran.

Es gibt nämlich auch Übergänge, starke Annäherungen an das Tragische. Dahin möchte ich auch den Doktor Stockmann in Ibsens Volksfeind rechnen. Er erlebt Enttäuschung auf Enttäuschung, kommt um seine Stellung, vereinsamt gänzlich; allein seine frisch losgehende, sich immer obenauf haltende Natur läßt die hierin liegenden tragischen Ansätze nicht zu voller Entwickelung gelangen.

Für das Tragische ist nicht wirklicher Untergang erfordert.

Ich habe das in Frage stehende Erfordernis des Tragischen absichtlich in so vorsichtiger Weise bezeichnet. Nicht dies ist erfordert, daß das Leid wirklich Untergang und Tod bewirke, sondern nur soviel, daß es die ernsthafte, dringende Gefahr des Unterganges und Todes mit sich führe. Kirchmann definiert das Tragische als den „Untergang des Erhabenen".[1]) Abgesehen von allem andern ist diese Definition auch schon aus dem angegebenen Grunde zu einfach. Die angeführten und andere Schauspiele bieten zahlreiche Belege für jene weitere Fassung. Ohne Frage zwar lebt sich die Tragik in ihrer ganzen Kraft erst dort aus, wo es nicht bei dem drohenden Bevorstehen von Untergang sein Bewenden hat, sondern der Untergang auch wirklich eintritt. Erst das endgültige Zusammenbrechen des Menschen bringt alle Keime, Schätze und Tiefen der Tragik zu voller Entwickelung. Allein darum ist es nicht weniger wahr, daß auch solche Lagen, in denen es bei der in hohem Grade drohenden Gefahr von Zerrüttung und Vernichtung bleibt, den Eindruck des Tragischen hervorrufen.

Beispiele.

Es gibt wohl kaum ein Drama, in dem alle Nöte und Kämpfe so klar, so sinnvoll, so menschlich schön ausgeglichen werden wie in Goethes Iphigenie. Und doch ist dieses Schauspiel voll von Bedrängnissen tragischer Art. Für Iphigeniens zart- und hochfühlende Seele ist das einsame Leben unter rauhen Barbaren soviel wie Tod; die Zumutung der Opferung der Fremden empfindet sie wie einen gegen ihr innerstes Wesen geführten Schlag; und auch der Betrug, den sie, durch die Not gedrängt, an Thoas zu verüben nahe daran ist, droht dem edelsten Teil ihres Selbstes tödliche Gefahr. Besonders in den Ergüssen, die ihr der Dichter zu Beginn und am Schluß des ersten Aktes, sodann in der Mitte und am Schluß des vierten in den Mund legt, treten diese tragischen Nöte an den Tag. Und von wie dumpfer Tragik ist nicht das erste Auftreten des fluchbelasteten, der Rettung zustrebenden und nun von neuem in unabwendbar scheinende Todesgefahr

[1]) J. H. v. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage. Bd. 2, S. 29.

gestürzten Orestes! Ebenso zeigen uns Tasso bei Goethe, Bancbanus in Grillparzers Treuem Diener so schwere innere Verwundungen und Zerrüttungen, daß, wiewohl Tasso sich zum Schluß an Antonio aufrichtet und Bancbanus aus seinem Leid mit nur noch weiserer und milderer Überlegenheit hervorgeht, beide mit ihren Leiden tief in die Abgründe des Tragischen hineinreichen. Zwei hervorragende Beispiele enthält Ibsens Klein Eyolf, dieses weihevolle, hochgestimmte Seelendrama, in den Personen von Alfred und Rita. Die bösen und häßlichen Spannungen, die ihr Innenleben aufs äußerste bedrohen, klingen in reine, gesunde, kräftige Versöhnung aus. Sodann liegt in Gerhart Hauptmanns Armem Heinrich ein tieftragisches Schauspiel mit leuchtender Versöhnung vor. Eine Tragik, die durch Jammer, Vertierung, inneren Tod hindurchgeht, klingt in Heilung, Auferstehung und Leben aus. Auch die antike Tragödie bietet Belege für die ins Gute auslaufende Form des Tragischen dar: wohl jedermann fällt zuerst Orestes in des Äschylos Eumeniden ein. Ebenso gehören Elektra und Philoktet in des Sophokles gleichnamigen Dramen hierher.

Freilich zeigt zugleich Philoktet, wie wenig es befriedigt, wenn die tragisch zugeschärfte Lage plötzlich durch einen überraschenden Eingriff ins Gute gewendet wird. Zudem stammt hier, wie auch in den beiden das Schicksal der Iphigenie behandelnden Stücken des Euripides und sonst bei diesem Dichter, der plötzliche äußere Eingriff aus der Götterwelt. Aber auch wo er nicht als deus ex machina auftritt, sondern in einem zufälligen menschlichen Ereignisse besteht, empfinden wir die Auflösung der tragischen Spannung in versöhnenden Ausgang als wenig befriedigend. Dies ist z. B. in Diderots Hausvater der Fall, wo sich zum Schluß Sophia, die der böse Komtur verhaften lassen will, plötzlich als seine Nichte entpuppt, wodurch sich dann alles leicht und glücklich löst; oder in Klingers Sturm und Drang, wo gegen den Schluß der Mohrenknabe durch die Nachricht, der alte für ermordet angesehene Bushy lebe, die Tod und Verderben in sich bergende Lage ins Gleiche bringt. Nur dort erscheint uns

diese Wandlung als gelungen, wo sie sich aus wohlvorbereiteten inneren und äußeren Bedingungen heraus vollzieht. Und da wieder ragt als besonders ausgezeichnet der Fall hervor, wo die Überleitung des Tragischen zu gutem Ausgang überwiegend aus der Notwendigkeit innerer Bedingungen heraus stattfindet. So ist es in Goethes Iphigenie. Doch ist hier nicht der Ort, die verschiedenen Weisen, wie diese Überleitung vollzogen werden kann, näher zu verfolgen.

Zwei Formen des Tragischen.

Hiernach entspricht es der ästhetischen Sachlage am besten, wenn wir zwei Formen des Tragischen unterscheiden: ein Tragisches der abbiegenden und eines der erschöpfenden Art. Beide Formen des Tragischen sind berechtigt. Nur in der zweiten Form freilich erscheint das Tragische in vollständiger Weise entwickelt: das Leid läßt sein Opfer nicht eher los, als bis es endgültig in den Abgrund des Verderbens gestürzt ist. So sehr nun auch vom Standpunkte des Tragischen aus diese Form als die höhere anerkannt werden muß, so ist doch zu bedenken, daß von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus jene andere Form — das Tragische der abbiegenden Art — gerade so berechtigt ist. Das Tragische mit glücklicher Wendung ist eben eine eigentümliche ästhetische Gestalt mit eigenartigen und unersetzlichen Vorzügen.[1])

Abweisung eines Mißverständnisses.

So richtig es nach dem allen ist, das Tragische auch dort, wo verderbendrohendes Leid glücklich endet, aufzusuchen, so wäre es doch verkehrt, den gesamten Verlauf einschließlich des glücklichen Ausganges als tragisch zu bezeichnen. Wenn ich von dem Tragischen mit gutem Ausgange rede, so verstehe ich dies immer in dem Sinn, daß das Tragische nicht auch den guten Ausgang umfaßt, sondern sich ihm ein entgegengesetztes Element — das siegreiche Auftreten von Glück und Versöhnung — zugesellt und es so in eine andere ästhetische Gestalt überleitet. Das Tragische mit gutem Ausgang ist sonach eine Verbindung des Tragischen mit dem siegreich Glücklichen und Versöhnungsvollen. Das erste Element entwickelt sich nicht vollständig, biegt in das zweite um.

[1]) Vischer gibt dem „negativ Tragischen" unbedingt den Vorzug vor dem Tragischen mit glücklichem Ausgang (Ästhetik, § 128 und § 914).

Rechnet man dagegen auch das Schwinden des Verderbens, auch die Wendung zu Glück und Versöhnung zum Tragischen als solchem, so unterschätzt man — abgesehen von der Sünde gegen unseren Sprachgebrauch — das Eigenartige und in dieser seiner Eigenart Bedeutungsvolle des Tragischen mit unglücklichem Ausgange. Der glückliche Ausgang bringt eine so gründliche Umwandlung des Eindrucks hervor, daß es mir als unzweckmäßig erscheint, beide Gestaltungen in das Tragische einzubeziehen. Das wäre Verwischung durchgreifender Unterschiede. In neuerer Zeit haben besonders Hettner und Baumgart die Ausdehnung des Tragischen auf die Wendung eines verderbendrohenden Schicksals zum Guten hin vertreten.[1])

Beispiele.

Wie wenig das Tragische der abbiegenden Art zu entbehren ist, zeigen nicht zum wenigsten die Tragödien selbst. Häufig finden sich neben Personen, die vom Untergang erfaßt werden, andere, die, durch untergangdrohendes Leid hindurchgehend, doch schließlich zu Glück und Sieg gelangen. Ich erinnere an Edgar im Lear, an Calderons Drama „Über allen Zauber Liebe", wo Circe sich ins Meer stürzt, während Ulysses sich aus der für sein besseres Selbst tödlichen Verstrickung befreit, an den König in Grillparzers Jüdin von Toledo. Noch häufiger ist das Nebeneinanderbestehen beider Formen in Romanen. In Scotts Waverley wird der Titelheld zwar hart an den Untergang gebracht, aber schließlich doch errettet und in die Bahn sonnig glücklichen Daseins geleitet, während der Hochlandshäuptling Fergus Mac Ivor und seine Schwester Flora die Schärfe des Tragischen bis zu Ende auskosten. In Jean Pauls Titan ringt sich der All-Mensch Albano aus schweren tragischen Verdunkelungen und Zerrüttungen zu einem Leben voll gesicherter und schöner Großheit hindurch, während der wild zerrissene Roquairol grell und kühn zu Grunde geht. Anderen Romanen wieder drückt das Tragische mit gutem Ausgange das Grundgepräge auf. So ist es in den Drei Getreuen von Frenssen: die drei männlichen Hauptgestalten dieser schönen Dichtung legen

[1]) Hermann Hettner, Das moderne Drama. Braunschweig 1852. S. 81 f. — Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887. S. 347, 507 ff.

den Weg zu fruchtbarer und froher Tüchtigkeit sämtlich durch tragische Leiden, von freilich sehr verschiedener Schwere, zurück.

Das Tragische mit ungewissem Ausgang.

Genau genommen gibt es noch eine Zwischenform des Tragischen, die in der Mitte zwischen dem Tragischen der abbiegenden und dem der erschöpfenden Art liegt. Es kann nämlich vorkommen, daß das verderbendrohende Leid weder als zu endgültiger Vernichtung führend, noch auch als in Versöhnung umbiegend dargestellt wird. Der Dichter läßt es eben dabei sein Bewenden haben, daß eine Person von lebengefährdendem Unheil bestürmt, in beängstigendem Grade zerrüttet ist, ohne darüber etwas zu sagen, ob die Person sich aus den quälenden Schmerzen wiederaufrichten und dem frischen Leben wieder zuwenden oder ob die gegenwärtige Zerrüttung das ganze Leben hindurch fortdauern und sich gar zu völliger Vernichtung steigern werde. Ich kann diese Zwischenform als das Tragische mit ungewissem Ausgang bezeichnen. Die Gräfin Orsina in Lessings Emilia Galotti gehört hierher. Sie fühlt sich betrogen, erniedrigt, zertreten; allein darüber, ob sie darin untergehen oder mit der Zeit ihre Schmerzen überwinden werde, sagt der Dichter nichts; wir haben uns mit der Vorstellung zufrieden zu geben, daß die Gräfin gegenwärtig und wohl noch für lange hinaus sich in einem Zustand höchster innerer Gefahr befindet.

Hierher gehört es auch, wenn uns der Dichter Anhaltspunkte für die Annahme einer zukünftigen glücklichen Lösung gibt, diese Anhaltspunkte aber doch nicht stark genug sind, um uns von der Furcht vor der Weiterdauer der inneren Vernichtung zu befreien. Solche Fälle gehören offenbar in das Tragische mit ungewissem Ausgang. So ist es in Ibsens Nora. Nora verläßt ihren Gatten mit dem Gefühl der Entwürdigung, der Zerbrochenheit, der Vernichtung ihres Glücks. Sonach scheint das Tragische des Unterganges vorzuliegen. Allein ebenso wahr ist es, daß Nora in ihrem inneren Zusammenbruch doch zugleich die Stufe einer höheren, freieren Sittlichkeit gewonnen hat, und daß der Dichter in den letzten Worten des Stückes ein späteres Zusammenleben mit ihrem Gatten auf würdiger Grundlage wenigstens als möglich erscheinen

läßt. So ist es fraglich, ob auf die innere Vernichtung Noras nicht doch später die Erneuerung und Erhöhung des liebgewordenen alten Glückes folgen werde. Wieder anders ist es in Goethes Tasso: nach des Dichters Darstellung ist es unsicher, ob Tassos Rettung durch Antonio von Bestand sein werde.

Drei Formen des tragischen Untergangs.

Der Untergang, mit dem das Tragische der erschöpfenden Art abschließt, ist, wie ich schon angedeutet habe, nicht immer notwendig der leibliche Tod; er kann auch als innere Zerrüttung, Verödung, Vernichtung auftreten; ja das Weiterleben bei völliger Zertrümmerung des inneren Selbstes kann viel furchtbarer wirken als der leibliche Tod, der doch zugleich immer als Befreier von der inneren Unseligkeit erscheint. „Die eigentliche Selbstzerstörung" — sagt Vischer — „ist die Qual des Ich, das sich entfliehen möchte und nicht kann."[1]) Gestalten wie Ödipus im ersten der beiden Sophokleischen Stücke, der Harfenspieler in Goethes Wilhelm Meister, Medea bei Grillparzer, Judith und Meister Anton bei Hebbel, der Graf Charolais in dem gleichnamigen Trauerspiel Beer-Hofmanns sind sprechende Belege für die unendliche Last, die das weiterdauernde zerstörte Ich an sich selbst hat. Das befremdliche, unheimliche Tun und Treiben des zerrütteten Harfenspielers wirkt weit tragischer als der schließliche Selbstmord. So wird sich also ein dreifacher tragischer Untergang unterscheiden lassen. Entweder ist er nur leiblicher oder nur innerer Art oder beides zugleich: äußerer Tod und innere Vernichtung.

Der erste Fall ist nicht so gemeint, daß kein tiefes inneres Leid vorkommen dürfte; sondern nur so, daß das unheilvolle Geschick nicht bis zur Zertrümmerung der Seele, nicht bis zu unseliger Verkehrung, Erstarrung und Verödung, nicht bis zu aussichtsloser Vernichtung alles fruchtbringenden Innenlebens geführt hat. Der Held geht in den Tod, ohne sich innerlich verloren zu haben; die inneren Bedingungen für ein wertvolles Weiterleben sind nicht gänzlich zerstört. Von Schillers Posa, Jungfrau, Maria

[1]) Vischer, Ästhetik, § 133. Trotzdem fordert Vischer den leiblichen Tod des tragischen Helden. Das trübe, gebrochene Überleben will er nur den Vertretern der Gegenmacht zugestehen (§ 138).

Stuart, von Shakespeares Coriolan oder Brutus kann, trotz allen Erschütterungen und Qualen, die sie erfahren haben, nicht gesagt werden, daß sie vor ihrem Untergang innerlich vernichtet seien. Besonders dort, wo der Tod überraschend kommt, wie bei Cäsar oder Wallenstein, geht in der Regel kein innerer Untergang vorher.

Beispiele für die zweite Art habe ich bereits angeführt. In Ibsens Gespenstern gehört Frau Alving hierher, während an Oswald die dritte Art des Unterganges hervortritt. Auch an Hauptmanns Weber kann hier erinnert werden. Hier geht der Zustand der Vernichtung des Inneren, der in der Regel als Schlußergebnis der dargestellten tragischen Entwickelung erscheint, durch das ganze Stück, schon von Anfang an, als Grundlage hindurch. Die bis zum äußersten Übermaß gedrückte und geschundene Webermasse wird uns als ein Haufe geistig und sittlich verkrüppelter, trostlos jämmerlicher Menschen dargestellt, der auch durch das siegreiche Vorgehen gegen die Soldaten nicht aus seiner inneren Vernichtung herausgerissen ist. Unter dem Druck harter und grausamer sozialer Verhältnisse sind die Weber zu dieser Verkümmerung gebracht worden, deren aussichtslose Weiterdauer uns das Stück zeigt. In d'Annunzios Drama „Die tote Stadt" geht von vier tragischen Gestalten nur eine zu Grunde: die von ihrem Bruder ertränkte Bianca Maria; die übrigen drei stehen am Schluß des Stückes in furchtbarster Zertrümmerung da, so daß sich dem Zuschauer die Frage aufdrängt, wie sie es noch im Leben aushalten werden. Ihr Weiterlebensollen wirkt mit entsetzlich niederdrückender Wucht.

Der dritte Fall vereinigt äußeren und inneren Untergang. Der Held ist innerlich vernichtet, und so räumt ihn nun auch der Tod äußerlich hinweg. Aus den zahllosen Beispielen, die sich hierfür aufdrängen, mögen Othello, Romeo und Julia, Karl Moor, Don Cesar in der Braut von Messina, Hero bei Grillparzer, Ludwigs Erbförster hervorgehoben sein. Das Verhältnis, in dem hierbei die innere Vernichtung und der leibliche Tod stehen, kann sehr verschiedener Art sein; zufälliges Zusammentreffen auf der einen, innerlich notwendige, organische Verknüpfung auf der anderen

Seite bezeichnen die am weitesten auseinander liegenden Fälle. Doch ist hier noch nicht der Ort, hierauf einzugehen.[1])

Der tragische Untergang ohne leiblichen Tod.

Wenn der leibliche Tod als unentbehrlicher Ausgang des Tragischen angesehen und sonach der Untergang ohne Tod als untragisch ausgeschieden wird, so kann ich hierin nur eine Verkürzung des Tragischen erkennen. Worauf es ankommt, ist, daß ein Leid so übergewaltig sei, daß es den Menschen zu Grunde richte. Diese Forderung wird aber auch dort erfüllt, wo nur das geistige Ich vernichtet wird und der Mensch als Ruine, zerrüttet, verödet weiterlebt. Das Dazutreten des leiblichen Todes hat ohne Zweifel ästhetische Vorzüge: der leibliche Tod bedeutet einen endgültigen Abschluß, schneidet alle Fragen nach der Art des Weiterlebens ab, während sich im anderen Falle Fragen und Zweifel in dieser Richtung aufdrängen können; der leibliche Tod erspart uns aber auch die häßliche Vorstellung von dem elenden Weiterleben des zusammengebrochenen, innerlich toten Menschen. Doch wenn auch der Untergang ohne Tod in diesen Beziehungen zurücksteht, so geht doch auch von ihm, da er eben Untergang ist, volle tragische Wirkung aus.

Hartmanns Auffassung.

Wenn der tragische Untergang dem Tode gleichgesetzt und das nur geistige Zugrundegehen für tragisch ungenügend erklärt wird, so kann sich diese Auffassung durch verschiedene Wendungen mit einem gewissen scheinbaren Recht ausstatten. Ich erwähne nur die Begründung, die sich bei Hartmann findet. Nach seiner Überzeugung liegt der Kern des tragischen Vorganges darin, daß ein innerhalb der Erscheinungswelt unlöslicher Konflikt durch die Willensverneinung seitens des in ihm stehenden Helden transcendent gelöst werde. Die tragische Entwickelung spitzt sich auf die radikale Abkehr des Willens von Leben und Dasein zu. Ich halte diese Auffassung vom Tragischen für viel zu eng, und meine weiteren Darlegungen, so insbesondere die des elften Abschnittes, werden dies zu erweisen versuchen. An dieser Stelle kann darauf nicht eingegangen werden. Hier will ich Hartmann

[1]) Der 15. Abschnitt beschäftigt sich mit dieser Frage.

seine Voraussetzung vielmehr zugeben und zeigen, daß sich selbst von dem Boden seiner eigenen Auffassung aus der Ausgang ohne Tod rechtfertigen läßt. Selbst wenn alles Tragische in „weltüberwindende Willensverneinung" ausliefe, so wäre damit der Tod noch nicht als durchweg notwendiger tragischer Abschluß erwiesen. Es kommt bei Hartmann auf „die gefühlsmäßige Anerkennung der Wertlosigkeit und Zwecklosigkeit der weiteren Lebensfortsetzung" an. Auch wenn dies zugestanden wird, so ist doch von dieser Anerkennung bis zu dem Entschlusse, sich freiwillig den Tod zu geben, noch ein großer Schritt. Auch wenn der Held von der Wertlosigkeit der Lebensfortsetzung überzeugt ist, so hängt es doch von der Beschaffenheit seines individuellen Charakters ab, ob er sich freiwillig den Tod geben werde. Gesteht man also selbst die radikale Willensverneinung als Ziel des Tragischen zu, so ist damit noch nicht erwiesen, daß das Tragische seinen Abschluß im Tode finden müßte. Außerdem macht Hartmann geltend, daß erst der Tod den willensverneinenden Helden „vor der Gefahr eines kleinlichen Rückfalls" bewahre. Auch dieser Hinweis leistet nicht, was er soll; denn nur darauf kommt es an, daß der Dichter, wenn die tragische Person in der Dichtung mit Willensverneinung endigt, uns die Fortdauer dieses Zustandes als glaublich erscheinen lasse. Diese Glaublichkeit kann aber vom Dichter auch ohne das Eintretenlassen des Todes erreicht werden. So ist denn, selbst wenn man Hartmann die Willensverneinung als Ausgang des Tragischen zugibt, die von ihm vertretene Gleichsetzung von tragischem Untergang und Tod keineswegs erwiesen.[1])

Ob das tragische Leid stets als Leid gefühlt werden muß?

Noch eine Frage ist hier aufzuwerfen. Muß das außergewöhnliche, lebenbedrohende Leid, das die Grundlage des Tragischen bildet, auch immer für das Bewußtsein des davon Getroffenen als Leiden vorhanden sein? Muß das Leid auch immer als solches gespürt werden? Oder genügt ein objektiv vorhandenes Leid, ein Leid, das der Dichter als ein solches hinstellt und demgemäß auch der Hörer oder Leser als ein solches

[1]) Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 378. Vgl. auch seine Gesammelten Studien und Aufsätze (Berlin 1876), S. 304 f.

empfindet, ohne daß es zugleich ein subjektives Leid der tragischen Person wäre? Häufig wird ohne weiteres als durchgehendes Merkmal des Tragischen das Leiden, also das Gefühl des Schrecklichen und Verderblichen, hingestellt.[1]) Ist diese Gleichsetzung von tragischem Leid und tragischem Leiden berechtigt?

Ohne Zweifel wird in den allermeisten tragischen Fällen das Leid auch als solches empfunden. Besonders wenn solche Güter, an denen Bedürfnis und Leidenschaft des Bedrängten hängen, vom Geschick bedroht und zerstört werden, ist es gar nicht anders möglich, als daß diese Bedrohungen und Vernichtungen auch heftige Unglücksgefühle erzeugen. Wenn der Ehrenmann seine Ehre, der Liebende seine Liebe, der Vaterlandsfreund sein Vaterland der Vernichtung preisgegeben sieht, so ist dies nicht bloß ein objektives, sondern auch ein subjektives Unglück. Aber wie ist es denn, wenn jemand aus Leichtsinn oder Stumpfheit des Geistes die Zerrüttungen, die über ihn hereinbrechen, nicht als solche spürt? Er ist vielleicht ehedem von vornehmer Geistesart gewesen, allein durch Schwächen und Laster allmählich so verkommen, daß er nun seine Niedrigkeit und Schmach mit leichtem Herzen trägt. Hier ist kein Leiden, wenigstens kein schweres, vorhanden, und doch wird nicht geleugnet werden können, daß solche Fälle in hohem Maße tragisch berühren können. Es kommt nur darauf an, daß uns das objektive Unglück eindringlich fühlbar werde, daß uns der Dichter das Erniedrigt-, Vergiftet-, Zerrüttetwerden stark fühlen lasse. Wenn dem Hörer oder Leser durch die Kunst der Darstellung der furchtbare Sturz eines Menschen zu einem lebhaften Eindruck wird, so können sich mit diesem Eindruck tragische Gefühle auch in dem Fall verbinden, daß der von seiner Höhe Gestürzte seiner Kläglichkeit nicht inne wird. Ja es ist nicht einmal nötig, daß eine frühere Entwickelungsstufe dargestellt oder vorausgesetzt werde, auf der die Person noch rein unversehrt, noch auf der Höhe gewesen sei. Auch wenn uns das

[1]) So von Schiller (Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 207 [Über die tragische Kunst], S. 282 [Über das Pathetische]), von Lipps (Grundlegung der Ästhetik, S. 560 ff.) und vielen anderen.

Große einer Person als von jeher ins Niedrige oder Böse herabgezogen vorgeführt wird, vermag dieses objektive Unglück schon für sich tragisch zu wirken. Der Dichter lenkt etwa durch seine Darstellung die Aufmerksamkeit des Lesers auf den erschreckenden Gegensatz der großen Grundlagen und Anlagen des Charakters und seiner tatsächlichen Verstrickung ins Gemeine und Sündhafte. Im allgemeinen freilich wird zuzugeben sein, daß die Unglücksgefühle, die schmerzvollen Kämpfe, die Qualen der Zerrüttung den Eindruck des Tragischen in hohem Maße steigern. Allein es wäre zu weit gegangen, wenn dem nur objektiv vorhandenen gewaltigen Leid die Fähigkeit, tragisch zu erschüttern, abgesprochen würde.

Beispiele. Don Juan bei Grabbe wirkt tragisch, obschon er bis an sein Ende voll trotziger, überschäumender Lebenskraft und Lebenslust bleibt. Es ist ein bloß objektives Unheil, daß dieser herrliche Mensch immer tiefer in Sünde und Frevel hineinrennt, daß seine Seele in so hartnäckiger und verstockter Weise verdirbt; von einem Leiden unter seinem inneren Verderben ist keine Spur zu bemerken. Und auch das Nahen seines äußeren Verderbens vermag ihn nicht aus seinem trotzigen Leichtsinn zu reißen; auch das äußere Verderben also ist nur als ein objektives Unheil vorhanden. Und dennoch ergreift die Gestalt Don Juans tragisch; das objektive Leid, das dieser prächtige, intensiv lebendige Mensch, dieses Meisterstück der Natur, zerstört, legt sich uns schwer auf die Seele. Und vom Mozartischen Don Juan gilt das Gleiche.

Ein interessanter Fall des Tragischen liegt in Grabbes Heinrich dem Sechsten vor. Der Kaiser Heinrich, ein ungeheurer Willensmensch, erfüllt von einer jeden Widerstand besiegenden Leidenschaft des Herrschens, steigt, von Glück begleitet, von Stufe zu Stufe. Eben aber, als sich sein Selbstgefühl ins Riesenhafte gesteigert hat und unabsehbare Pläne vor seinem Herrschergeist aufsteigen, stürzt er, vom Schlage getroffen, tot zur Erde. Hier entspricht dem furchtbaren Schicksal kein Leiden in der Seele des davon Getroffenen; augenblicklich wird Heinrich vom Tode gefällt. Und doch wirkt dieser Sturz von der Höhe maßlosen Glückes und

Selbstgefühls in hohem Grade tragisch. Wenn man ohne weiteres das Gefühl des Leidens zur Bedingung des Tragischen macht, so müßte man konsequenterweise dem Schicksal Heinrichs bei Grabbe alle tragische Wirkung absprechen und würde sich so mit dem natürlichen Empfinden in grellen Widerspruch setzen.

Köstlin dehnt den Begriff des Tragischen soweit aus, daß er z. B. Neger, Malaien, Mongolen als tragische Rassen bezeichnet.[1]) Es leuchtet nach den letzten Darlegungen über das objektive Leid ein, daß sich an diese Rassen ganz wohl tragische Wirkung knüpfen kann. Es kommt nur darauf an, daß uns der Dichter oder unsere eigene Phantasie diese Gegenstände als von lebenbedrohendem Leid belastet zeige. Das heißt: wir müssen durch Anschauung der Rassen eindringlich zu fühlen bekommen, daß die Natur geistige Wohlbegabtheit durch ungünstige Bedingungen habe verkümmern lassen. Wenn Köstlin dagegen auch die ganze Welt des Endlichen als tragisch bezeichnet, so ist hiermit einem philosophischen Gedanken als solchem, auch abgesehen von individueller Verkörperung, tragische Wirkung zugeschrieben. Es ist in die Metaphysik des Tragischen hinübergegriffen. Von diesen nicht mehr ästhetischen, sondern philosophischen Gefühlen des Tragischen wird im letzten Abschnitt die Rede sein.

---

[1]) Karl Köstlin, Ästhetik. Tübingen 1869. S. 239. Die hier gegebene Gliederung des Tragischen ist nicht haltbar.

Fünfter Abschnitt.

Größe des tragischen Menschen. Das Tragische und der starke Wille.

Psychologischer Fortschritt.

Trauer und schmerzliche Teilnahme, hervorgerufen durch untergangbereitendes oder auch nur untergangdrohendes Leid — dies ist der Gefühlstypus, der sich uns zunächst herausgehoben hat. Es gilt, ihn nun näher zu bestimmen, ein derartiges Merkmal hinzuzufügen, daß wir uns der Gestaltung des Tragischen um ein Entscheidendes nähern.

Da lenke ich denn die Aufmerksamkeit auf die leidende Person. Vielleicht kommt jene Trauer und schmerzliche Teilnahme der Gestalt des Tragischen näher, wenn sich mit diesen Gefühlen die Gewißheit verknüpft, daß die leidende Person menschliche Größe zeige. Die Größe der leidenden Person soll jetzt ins Auge gefaßt werden.

Man könnte die Größe der leidenden Person aus der uns feststehenden Größe des Leides als eine Bedingung dieser zu erschließen versuchen. Man könnte sagen: solle das Leid Größe, d. h. Bedeutung, menschliches Gewicht haben, so dürfe es nicht ein kleiner, nichtiger Mensch sein, den es trifft. Mag das Leid, das über einen wertlosen oder doch durchweg unbedeutenden Menschen kommt, aus einer noch so großen Summe von Unlustgefühlen bestehen und zu gräßlichem Untergange dieses Menschen führen, so lasse sich dieses Leid doch, nach seiner Wichtigkeit für Bedeutung und Gehalt menschlichen Lebens und Strebens betrachtet, nicht als „groß" charakterisieren. Nur an einem großen,

ungewöhnlichen, für die Menschheit bedeutungsvollen Menschen vermöge das Leid selbst Größe zu gewinnen. Indessen wollen wir uns auf eine solche Ableitung nicht allzu sehr verlassen; wir wollen lieber den unmittelbar psychologischen Weg wählen und fragen, wie die anschauungs- und lebensvolle Gewißheit von der Größe der leidenden Persönlichkeit auf das Gemüt des Betrachters wirkt. Erhalten dadurch die Gefühle der Trauer und schmerzlichen Teilnahme eine Ausgestaltung nach der Seite eines charakteristischen und wertvollen Gefühlstypus hin? Und eröffnet uns diese Ausgestaltung die Aussicht, der Natur des Tragischen damit näher gekommen zu sein?

Spekulative Überspannungen rücksichtlich der Größe der tragischen Person.

Zunächst muß gesagt werden, was unter menschlicher Größe in unserem Zusammenhange zu verstehen ist. Zu diesem Zwecke wird es gut sein, zuvor einige Überspannungen zu beseitigen, denen die Auffassung von der Größe der tragisch leidenden Person häufig ausgesetzt ist. Ich habe hierbei insbesondere die spekulative deutsche Ästhetik im Auge. Hier wird die tragische Person viel zu sehr ins Absolute und Göttliche hinaufgesteigert; die Idee, das Absolute soll sich in ihr in so durchsichtiger und umfassender Weise zur Erscheinung bringen, daß das Menschliche in Charakter, Handeln und Leiden der Person darüber fast verloren geht. Bei Schelling z. B. gewinnt man den Eindruck, daß er die Tragödie am liebsten sich zwischen metaphysischen Wesenheiten abspielen sähe. Er mißachtet das Menschliche und möchte in der Kunst das Absolute als solches erscheinen sehen. So ist es auch ein durchgehender Gedanke bei Bohtz, daß die Personen der Tragödie die Idee, Gott, das jenseitige Prinzip zu offenbaren haben. Besonders an Shakespeare rühmt er, daß er uns die Geschichte als „Offenbarung der Idee“ zeige.[1]) Auch Zeising läßt es an Emporschraubung der tragischen Person nicht fehlen. Die tragische Erscheinung erwecke, so lehrt er, in uns die Idee der absoluten Vollkommenheit; sie zeige sich einerseits mit dieser Idee im Einklange, anderseits im Widerspruch. Durch dieses doppelte Ver-

[1]) August Wilhelm Bohtz, Die Idee des Tragischen. Göttingen 1836. S. 230 ff.

halten treibe sie den Betrachter hinauf ins Absolute und seine unbedingte Vollkommenheit.[1])

Diese Entmenschlichung der tragischen Personen steht allzu grell im Widerspruch mit dem unbefangenem Eindruck, den wir von allen, selbst den erhabensten Tragödien empfangen, als daß ich auf eine Widerlegung einzugehen brauchte. Wenn ein Mensch tragisch leidet, so ist es eben, und wäre er der gewaltigste Heros, das Menschliche an ihm, was da leidet. Der tragische Eindruck verflüchtigt sich sofort, wenn man das Menschliche nur als dünne Hülle einer Idee, eines Göttlichen auffaßt.

Nicht alles Tragische ist erhaben.

Aber es ist auch zuviel gesagt, wenn man das Tragische dem Erhabenen unterordnet und die Erhabenheit des Gegenstandes zur Bedingung seines tragischen Eindrucks macht. So ist es bei Schiller, Vischer, Zeising, Kirchmann[2]) u. a. Wie man auch das Erhabene definieren mag: jedenfalls muß eine die Grenze des Menschlichen überschreitende oder doch zu überschreiten scheinende Kraft vorliegen, wenn der Eindruck des Erhabenen entspringen soll. Mit dem Merkmal des Hinausdrängens über die Schranke des Menschlichen scheint mir nun aber für das Tragische zuviel gefordert zu sein. Es gibt Fälle des Tragischen, die unterhalb dieser Kraftentfaltung bleiben. Der stille, milde König Heinrich der Sechste bei Shakespeare, auch Prinz Arthur in seinem König Johann wirken tragisch; aber man wird ihnen kaum die Eigenschaft des Erhabenen zuerteilen. Auch Emilia Galotti wird man nicht erhaben nennen. Oder man denke an Hauptmanns Fuhrmann Henschel, Michael Kramer, Rose Bernd: diese Gestalten wirken tragisch, und doch wird man sie sicherlich nicht in allen Szenen, wo sie als tragisch empfunden werden, erhaben nennen dürfen.[3])

---

[1]) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 322 f.

[2]) Man vergleiche besonders Schillers Abhandlung „Vom Erhabenen" gegen Ende und den Anfang der Abhandlung „Über das Pathetische". — Vischer, Ästhetik, §§ 117 und 127. — Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 323 f. — Kirchmann, Ästhetik, Bd. 2, S. 29 f.

[3]) Köstlin wendet sich in seiner Ästhetik (Tübingen 1869) gegen die Unterordnung des Tragischen unter das Erhabene. Das Tragische sei wohl

Menschliche Größe als Erfordernis des Tragischen.

Ohne Zweifel ist das Erhabene der ergiebigste Boden für das Gedeihen des Tragischen. Man braucht nur an die Heroenwelt zu denken, die den Stoff der griechischen Tragödie bildet, um einzusehen, welche gewaltigen Vorteile ein durchgängig erhabener Stoff dem tragischen Dichter gewährt. Dem griechischen Tragiker waren, wie August Wilhelm Schlegel sich ausdrückt, durch seinen Stoff „gewisse für Würde, Großheit und Entfernung aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen" zugestanden.[1]) Doch darf man sich deswegen nicht gegen die Einsicht verschließen, daß auch außerhalb des Erhabenen die Bedingungen für das Entstehen des Tragischen nicht völlig fehlen. Es scheint mir einer unbefangenen Würdigung der Sachlage besser zu entsprechen, wenn man einen etwas weniger hochgreifenden Ausdruck wählt. Und da scheint mir der Ausdruck „menschliche Größe" am passendsten zu sein. Soll eine Person einen tragischen Eindruck hervorbringen, so muß sie als menschlich-groß empfunden werden.

Unter menschlicher Größe aber verstehe ich ein fühlbares Überragen des menschlichen Mittelmaßes nach irgendeiner bedeutungsvollen, wertvollen Seite hin. Es ist hiermit das in jeder Hinsicht Durchschnittsmäßige, Gewöhnliche, aber auch das einfach Gemeine und Verächtliche als ein ungeeigneter Boden für das Entstehen tragischer Eindrücke erklärt. Soll eine Person tragisch wirken, so muß sie uns fühlen lassen, daß sie mindestens nach irgendeiner Seite hin nicht zur Dutzendware gehört, daß sie in dieser oder jener Richtung ein ausgezeichnetes,

immer ernst, nicht aber immer erhaben (S. 237). Lipps sieht in dem Tragischen zwar eine besondere Ausgestaltung des Erhabenen. Aber was er erhaben nennt, ist im Grunde gleichbedeutend mit innerer Größe (Grundlegung der Ästhetik, S. 527 ff.). Ich stehe daher, wie das Folgende sofort zeigen wird, in dieser Hinsicht mit Lipps auf dem gleichen Boden.

[1]) August Wilhelm von Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Aufl. Leipzig 1846. Bd. 1, S. 80. Es sind hier die Vorzüge der heroischen Welt für die griechische Tragödie trefflich beleuchtet. So hat denn auch Aristoteles für die Tragödie bessere, edlere Charaktere gefordert, als sie in der Wirklichkeit vorkommen (Poetik, Kap. 2 und 15).

besondere Aufmerksamkeit verdienendes, einen menschlichen Wert in besonderem Grade darstellendes Exemplar des Menschlichen ist, daß gleichsam die Natur etwas Besonderes mit ihr vorhatte. So sind z. B. die Mörder des Ibykus in Schillers Romanze keine tragischen Personen. Das Schicksal zwar, das unheimlich rächend über sie hereinbricht, ist in erhabenen Zügen dargestellt; nichtsdestoweniger geht von den Bösewichten selbst keine tragische Wirkung aus; denn sie sind vom Dichter in keiner Beziehung über die Gewöhnlichkeit hinausgehoben. So wird man auch die Vorgänge in vielen traurigen und düsteren Dramen, z. B. in Ifflands Spieler oder in Anzengrubers Viertem Gebot, nicht als tragisch in strengem Sinn bezeichnen dürfen. Die Personen haben zu wenig menschlich Großes an sich. Und wieviel künstlerisch hochstehende Erzählungen gibt es nicht, in denen das geschilderte Leid wegen der mangelnden Größe der Gestalten bloß den Eindruck des Trüben, Kläglichen, Jammervollen, nicht den des Tragischen macht! Ich erinnere an die schönen Novellen Ferdinand von Saars „Tambi", „Die Steinklopfer", „Die Geigerin", an J. J. Davids Erzählung „Die Mühle von Wranowitz", an Maxim Gorkis Erzählungen „Konowalow", „Die Unzertrennlichen".

Zu diesem fühlbaren Überragen menschlichen Mittelmaßes und Mittelwertes ist, wie schon meine Ausdrucksweise zeigte, keineswegs gefordert, daß sich die Person nach allen oder auch nur nach sehr vielen Seiten ihres Wesens hervortue; sondern es genügt, wenn sie sich nach irgendeiner Seite aus dem Haufen des Gewöhnlichen nachdrucksvoll hervorhebt. Natürlich darf dies keine nebensächliche Seite sein; denn es soll ja der fühlbare Eindruck erzeugt werden, daß die Person überhaupt, als Ganzes betrachtet, einen über das Gewöhnliche hinausragenden Wert darstelle. Von der einen, beschränkten Seite aus, nach der die Größe der Person liegt, muß sich die ganze Person derart gehoben zeigen, daß wir das bestimmte Gefühl haben, es liege hier ein menschlich hervorragender Fall vor. So sind selbst Othello, Romeo, Egmont, Michael Kohlhaas, der Erbförster sicherlich nicht Personen, die nach allen oder auch nur den meisten Seiten ihres Wesens den Ein-

druck des Außerordentlichen machen; und doch hebt sich von der beschränkten Seite aus, nach der ihre Größe liegt, ihr ganzes Wesen.[1])

Unbestimmtheit dieser Forderung ein Vorzug.

Der Einwand liegt nahe: es werde hiernach das Tragische auf einen unbestimmten, dehnbaren, in weitem Umfange von subjektiver Schätzung abhängenden Begriff gegründet.[2]) Ich sage vielmehr: in solcher Unbestimmtheit liegt gerade umgekehrt die Brauchbarkeit des Begriffs „Größe" für die Grundlegung der Lehre vom Tragischen. Die Erfordernisse des Tragischen werden wohl durchweg nicht von der Art sein, daß sie mit der Elle gemessen oder auf der Wage gewogen werden könnten. Es handelt sich im Tragischen überall um Gefühlseindrücke, genauer um die Gefühle, die uns durch gewisse Züge und Zusammenhänge am Menschlichen zuteil werden. Man wird sich daher bei der Feststellung der Erfordernisse für das Tragische stets auf gewisse Gefühle vom Menschlichen berufen müssen. Und diese Gefühle sind der Natur der Sache nach immer mehr oder weniger von der subjektiven Schätzungsweise abhängig und durch ein unbestimmtes Verlaufen ihrer Grenzen gekennzeichnet. So verhält es sich auch mit dem vorliegenden Erfordernis: mit dem Gefühl, menschliche Größe vor sich zu haben. Es ist daher von vornherein zuzugeben, daß es viel Fälle geben wird, in denen Verschiedene über die Größe der Person verschieden urteilen werden, und ebenso Fälle, von denen es überhaupt unbestimmt bleiben muß, ob menschlich Großes vorliegt oder nicht. Die Theorie des Tragischen muß solche Unbestimmtheiten als etwas hinnehmen,

---

[1]) Groos setzt das Tragische in den Untergang einer „interessanten" Persönlichkeit (Einleitung in die Ästhetik. Gießen 1892. S. 350 ff., 362). Ich ziehe das gegenständliche Merkmal der „Größe" dem subjektiveren und willkürlicheren Merkmal des Interessanten vor. Auch das Klägliche und Jämmerliche würde dann in das Tragische fallen können. Übrigens gibt Groos zu, daß das Tragische erst dann seinen höchsten Grad erreicht, wenn sich die interessante Persönlichkeit zur erhabenen steigert.

[2]) Diesen Einwand erhebt z. B. Otto von der Pfordten (Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg 1901. S. 140 ff.).

was sich auf dem Boden menschlichen Erlebens für die Theorie nun einmal unvermeidlich ergibt.

Es ließe sich diese Unbestimmtheit nur etwa dadurch vermeiden, daß die menschliche Größe darein gesetzt würde, daß die tragischen Personen sich in hohen Stellungen befinden, womöglich dem Kreise der Könige, Fürsten, Heerführer, Hofleute entnommen sein müssen. In der Zeit Corneilles und Racines hielt man an dem Ausschließen der bürgerlichen Welt aus der Tragödie wie an einem Dogma fest. Noch Batteux lehrt, daß das vollkommen Tragische nur auf den Höhen der gekrönten Häupter zu finden sei.[1]) Es galt als eine kühne Neuerung, als George Lillo in seinem Kaufmann von London einen Vorgang aus der Niederung des bürgerlichen Lebens tragisch behandelte. Wenn Opitz in seiner Poeterey, Harsdörffer im Poetischen Trichter, Birken in der Teutschen Dichtkunst von der Tragödie handeln, so liegt immer die Voraussetzung zugrunde, daß es sich hier um Könige, Hohe und Große handle.[2]) Selbst Sulzer neigt dazu, Personen, die aus dem Privatstande genommen sind, nicht für tragisch vollwertig anzusehen. Er sagt zwar ganz richtig, daß zum Trauerspiel Menschen gehören, „deren Gemütskräfte das gewöhnliche Maß überschreiten"; aber gerade im Hinblick hierauf findet er es für notwendig, daß der tragische Dichter zu „Personen vom höchsten Range" greife.[3])

Psychologische Begründung des Größe-Erfordernisses.

Ist nun der Eindruck von Größe im dargelegten Sinne geeignet, den Gefühlen der Trauer und schmerzlichen Teilnahme

---

[1]) Batteux, Les beaux arts réduits à un même principe. 1746. S. 123. Vgl. Eberhard Freiherr von Danckelmann, Charles Batteux. Groß-Lichterfelde 1903. S. 122 ff.

[2]) Man vgl. Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886. S. 81 f., 216 ff., 235 ff.

[3]) Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Neue Auflage. Leipzig 1787. Bd. 4, S. 464, 474. Ja auch Schopenhauer sagt, daß im Trauerspiel fast nur Fürsten und Heerführer, überhaupt Menschen, die für Viele stehen, und deren Tun ins Große wirkt, auftreten können. „Das bürgerliche Trauerspiel gelingt deswegen nicht leicht; denn das Leben en détail ist immer Lustspiel, wenn es auch noch so verdrießlich ist" (Nachlaß. Herausgegeben von Grisebach. Bd. 4, S. 199. Reclam).

eine charakteristische und wertvolle Ausgestaltung nach der Richtung des Tragischen hin zu geben? Ich fasse demnach jetzt den Eindruck ins Auge, den die von verderbendrohendem Leid bedrängte Person erstlich unter der Voraussetzung von Größe und sodann bei fehlender Größe hervorbringt. Dabei wird sich ergeben, daß die Größe der Person den Gefühlen des Betrachters eine derart charakteristische und ausgezeichnete Beschaffenheit gibt, daß es eine Vermischung und Verwässerung wäre, wenn man das Tragische auch dort, wo keine Größe vorliegt, finden wollte.

Das durch die Größe erzeugte Kontrastgefühl.

Sehen wir, wie ein großer Mensch von Leid verfolgt und dem Untergang entgegengetrieben wird, so entsteht in uns ein eigentümliches Kontrastgefühl. Auf dieses Kontrastgefühl kommt es an. Wir fühlen unmittelbar: vor der Größe sollte sich die Welt ebnen, sollten die Hindernisse weichen; dem Streben und Wirken des großen Menschen sollte die Welt in ihren Bedingungen und Kräften entgegenkommen; den großen Anlagen und Taten sollte Sieg und Heil beschieden sein; kurz: wir empfinden einen mehr oder weniger scharfen Widerstreit zwischen dem, worauf der große Mensch Anspruch hat, und seinem tatsächlichen Geschick. Auch wo das den großen Menschen stürzende Leid die Gestalt von Widersprüchen und Zerrüttungen im Charakter, von Erkrankung und Fäulnis des Gemüts und Willens angenommen hat, drängt sich uns das Gefühl eines solchen Widerstreites auf. Wir fragen: ist es nicht jammervoll, daß so ungewöhnliche Stärke, Fülle, Tiefe, Feinheit des Gedanken-, Gemüts- und Willenslebens so unablöslich mit Schwäche, Gemeinheit, Widersprüchen, Unseligkeit verquickt ist? Überall also, wo wir einen großen Menschen leiden und verderben sehen, erfüllt uns das Gefühl davon, daß gerade der große Mensch des Glücks und Gelingens teilhaft zu werden verdient; zugleich aber erfährt dieses Gefühl einen Schlag, eine Zurückstoßung; unsere Erwartung, die Art unserer Wertung wird verletzt und verneint. Einem mittelmäßigen und kleinen Menschen oder gar einem schäbigen Wicht gegenüber, auch wenn er furchtbar leidet, überkommt uns dieses Widerstreitsgefühl nicht. Wir mögen Mitleid empfinden und vor Mitleid schmelzen: keines-

falls aber wird dieses Kontrastgefühl entscheidend hervortreten, wie wir es empfinden, wenn wir das Leid über einen hoch- und edelgewachsenen Menschen vernichtend hereinstürzen sehen.

Durch dieses Kontrastgefühl geschieht es nun auch, daß sich dem Betrachter das Leid und der Untergang verschärfen. Der Hintergrund der Größe läßt Leid und Untergang in ihrer ganzen Härte und Furchtbarkeit und zugleich in ihrer ganzen vielsagend dunklen und rätselvollen Natur erscheinen. Das Widersinnige, Nichtseinsollende, was im Leide liegt, bringt sich uns mit Nachdruck zum Bewußtsein. Das Leid erhält von dem Gefühl jenes Widerstreites aus eine Schwere, einen Stachel, etwas Aufregendes und Erschreckendes, etwas an der Vernunft der Welt Rüttelndes, wie es entfernt nicht dem Leide des Durchschnittsmenschen zukommt. Das Leid des überragenden Menschen ist eine Frage an das Welträtsel; es läßt das Schicksal, das über allem menschlichen Leben schwebt, als dunkel oder gar grausig erscheinen.[1]) Wir möchten ausrufen: was ist das für ein Leben und eine Welt, worin das Außerordentliche zu Leid und Untergang bestimmt ist!

Steigerung des tragischen Eindrucks durch Steigerung des Kontrastgefühls.

Wir können auf das eben Gesagte in unserem Gefühl gleichsam die Probe machen. Ist jenes Kontrastgefühl wirklich ein wesentliches Erfordernis des Tragischen, so darf erwartet werden, daß mit zunehmender Schärfe dieses Gefühls auch der Eindruck des Tragischen um so eindringlicher und mächtiger werde. Und so ist es in der Tat. Je mehr der Held durch die Größe, die er unmittelbar vor dem Hereinbrechen des Leides und inmitten von Unheil und Untergang an den Tag legt, das Gefühl in uns wachruft, wie sehr er des unversehrten Hervorgehens aus allen Verwickelungen, des Gelingens seiner Pläne, des Emporsteigens zu Glück und Ruhm würdig sei, um so schneidender und wuchtiger gibt sich uns die Tragik zu fühlen, wenn wir sehen, wie nun doch das Leid schonungs- und rücksichtslos über ihn hereinstürzt. Daher bemühen sich auch die Dichter des Tragischen, ihren Haupt-

[1]) So sagt auch Wilhelm von Humboldt, daß uns die Tragödie das Leben weniger zu lieben, als vielmehr mit Mut zu entbehren lehrt (in dem 64. Abschnitt seiner Schrift über Goethes Hermann und Dorothea).

gestalten gerade hart vor der Entfesselung des tragischen Unheils und ebenso mitten in seinen Stürmen besonders hervorleuchtende Größe, besonders hindurchschlagende Vornehmheit, Kühnheit, Genialität zu geben. Die Dichter, die so verfahren, haben dabei das richtige Gefühl, daß eine solche Darstellung in uns einen im Namen des Helden warm und lebhaft empfundenen Rechtsanspruch auf sein Glück und Gelingen erweckt und nun durch den heftigen Gegenstoß, der durch das unerbittliche Niedergeschlagenwerden dieses Anspruchs entsteht, den Eindruck des Tragischen steigert. Stürzt der große Mensch in Leid und Verderben an einem Punkte seiner Bahn, wo seine Vorzüge nicht stärker als gewöhnlich hervortreten, so wirkt dies nicht so tragisch, als wenn er gerade im Aufsteigen zu besonders glanzvoller Entfaltung seiner Größe, gerade in besonders siegreicher und hinreißender Betätigung seiner Vorzüge zu Falle gekommen wäre. Der Aufschrei in unserem Herzen: dies hätte nicht sein sollen, ist in diesem Falle weit greller als in jenem. Um wieviel schwächer wäre die tragische Wirkung, wenn Shakespeare seinen Coriolan, Schiller seinen Wallenstein, Grillparzer seinen Ottokar vor dem Sturze nicht durch das siegreiche Aufsteigen zu Macht und Glück und durch die Annäherung an das erstrebte Ziel in besonders hervorragender Größe hingestellt hätte! Oder würde die Tragik im Schicksale Romeos und Julias auch nur entfernt so stark ergreifen, wenn nicht gerade in Not und Weh die allbewältigende Macht ihrer Liebe um so stärker zum Durchbruch käme! Oder man vergleiche bei Grillparzer Medea mit Jason, Sappho mit Phaon: wenn die beiden weiblichen Gestalten weit tragischer wirken als die beiden männlichen, so hat dies nicht zum wenigsten darin seinen Grund, daß jene in ihrem Unglück wachsen und so den Kontrast von Größe und Leid in viel höherem Grade fühlbar machen als Jason und Phaon, deren Größe durch das Unglück zum Niedergange gebracht wird.[1])

---

[1]) Von dem Erfordernis der Kontrastwirkung geht in der Entwicklung des Begriffes vom Tragischen Julius Duboc aus (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus. Hamburg 1886. S. 3 ff.).

Wir haben bis jetzt gesehen: die Trauer und schmerzliche Teilnahme, die durch verderbendes Leid erweckt werden, erfahren eine bedeutsame Verschärfung, wenn noch die Größe der leidenden Person hinzukommt. Es tritt eine pessimistische Steigerung ein. Zwischen der Größe der Person und dem verderbenden Leid wird ein Widerstreit gefühlt; das Leid wird von uns als ganz besonders hart, grausam, widersinnig, ungerecht empfunden, weil menschliche Größe dadurch vernichtet wurde. Das Leid verschärft sich uns in seiner bitteren Bedeutung durch den Kontrast zu der menschlichen Größe.[1])

Und frage ich, welchen bezeichnenden Namen dieser so herausgeschärfte Gefühlstypus verdient, so kann nicht zweifelhaft sein, daß dieser Typus sich zu allermeist mit dem Umkreis derjenigen Erscheinungen deckt, die man tragisch zu nennen pflegt.

Wollten wir den Begriff des Tragischen darüberhinaus ausdehnen und auch das Leiden des der Größe entbehrenden Menschen mit diesem Namen auszeichnen, so würde diesem Namen hiermit eine höchst unbestimmte und abgeblaßte Bedeutung zukommen, und es würde sich die Notwendigkeit herausstellen, für jenen charakteristischen, durch das Merkmal der Größe in seiner Bestimmtheit zugeschärften Eindruck einen besonderen Namen zu erfinden.

Das Tragische und das Traurige.

Lasse ich das Merkmal der menschlichen Größe beiseite, so erhalte ich den wesentlich verschiedenen Eindruck des bloß **Traurigen**. Als „traurig" fasse ich alle die Eindrücke zusammen, die durch den Anblick von Leid und Elend hervorgerufen werden, **ohne daß** in merklicher Weise jenes Kontrastgefühl entsteht, das aus dem Widerstreit der Größe des Menschen und des jammervollen Geschickes, das ihn trifft, hervorgeht. Aus dem weiten Bereiche des Traurigen heben sich nun die Fälle hervor, wo das Leid eine außerordentliche Höhe erreicht, das innere oder äußere Leben bedroht oder geradezu zum Untergange führt. Um einen

[1]) Lipps wendet sich in ausführlicher Entgegnung gegen diese Hereinziehung des Kontrastgefühls in das Wesen des Tragischen (Dritter ästhetischer Literaturbericht II, a. a. O. S. 107 f.). Und von seiner optimistischen Auffassung des Tragischen aus ist diese Ablehnung durchaus folgerichtig.

Namen zu haben, könnte man das Traurige dieser gesteigerten Art als das Tieftraurige bezeichnen. Das Tieftraurige hat sonach mit dem Tragischen das Lebenbedrohende und Lebenvernichtende des Leides gemeinsam; der Unterschied liegt nur darin, daß dort der leidenden Person keine Größe zukommt und demnach auch jenes gekennzeichnete Kontrastgefühl fehlt. Man kann daher das Tieftraurige als ein Nachbargebiet des Tragischen ansehen.

Das rührend Traurige, Jämmerliche und Entsetzliche.

Aus diesem Grenzgebiete treten nun gewisse Typen als besonders charakteristisch und wichtig hervor. Ist an der von Unheil verfolgten Person vor allem das Schwache, Hilflose, Mitleiderregende betont, so entsteht der Typus des rührend Traurigen. Besonders wenn die leidende Person zugleich als rein und unschuldig erscheint, wird das rührend Traurige in seiner Eigentümlichkeit gehoben. Der Knabe Oliver Twist bei Dickens ist zwar nicht ohne Größe: die Geduld und Ergebung, mit der er seine Martern erträgt, und die Reinheit, die er sich in allen Versuchungen bewahrt, beweisen eine außergewöhnliche Kraft des Gemütes. Indessen ist doch in der Schilderung Olivers weit überwiegend das Hilf- und Wehrlose, das kindlich Unerfahrene zum Ausdruck gebracht. Daher fällt Oliver dem Gesamteindruck nach unter den Typus des rührend Traurigen. Und wieviel in Dickens gehört nicht sonst hierher! Oder man denke an Pierre Loti, etwa an seine Islandsfischer oder „Mein Bruder Yves“: es ist mehr rührende Traurigkeit als wirkliche Tragik, was der Dichter uns aus der Welt seiner weiten, wehenden, zitternden Stimmungen als Schicksal seiner Gestalten emportauchen läßt. In anderen Fällen wieder ist die Darstellung so gehalten, daß uns an dem Leide insbesondere der Charakter des Maßlosen, Unerträglichen, ausgesucht Fürchterlichen ergreift. Wäre der leidenden Person Größe gegeben, so würde infolge des hebenden Eindrucks der Größe das Unglück auf unser Gemüt nicht folternd, zerschneidend, zerdrückend wirken. So aber erhält der Eindruck einen widrig aufregenden Charakter. Zwei Fälle lassen sich dabei unterscheiden. Werden wir durch die Darstellung des Unglücks vorwiegend abgestoßen

und angewidert, so ist das Klägliche und Jämmerliche gegeben. Überwiegt an dem Eindruck dagegen das Beängstigende und Erschreckende, so liegt das Traurige in der Form des Entsetzlichen und Fürchterlichen vor. Schon die Charakterisierung dieses Unterschiedes zeigt, daß es sich hier um schwankende Grenzen handelt. Sehr häufig läßt sich kaum sagen, welche der beiden Formen vorliege. Man führe sich etwa das allmähliche Herabsinken Coupeaus und seiner Frau in Zolas Assommoir bis zu den äußersten Graden der Verkommenheit und Vertierung herunter vor Augen. Hier verbinden sich offenbar die beiden Arten des Eindrucks.

Das Jämmerliche und Entsetzliche in seiner Berechtigung.

Ich will keineswegs behaupten, daß das Klägliche und Entsetzliche überhaupt nicht in der Dichtung vorkommen dürfe. Wenn Fritz Nettenmair in Otto Ludwigs Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“ auch nicht die zur tragischen Wirkung nötige Größe besitzt, sondern sowohl nach seiner inneren Entwickelung, als auch nach seinem äußeren Schicksal viel eher dem Kläglichen und Entsetzlichen zuzurechnen ist, so ist er doch eine Gestalt, die der allgemeinen ästhetischen Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen gerecht wird. Dichter wie Dostojewsky, Turgenjew, Zola, Ibsen, Garborg, Hauptmann bieten eine Fülle von berechtigten Beispielen für jenen Typus dar. Die Erzählung von Amalie Skram „Die Leute vom Hellemoor“ stellt unsagbar jämmerliche, schmutzig düstere, in greuliche Verkommenheit trostlos endende Verhältnisse dar. Und doch wird man diese Dichtung darum nicht verwerfen dürfen. In der Schilderung hart arbeitender, freudloser Armut, eines kümmerlich ausgestatteten, wortlosen, aber doch rührender Innigkeit fähigen Gemütes, eines rauhen Lebens im Kampf mit dem öden Meer und mit unwirtlicher Gegend, eines Lebens, für das die Schönheit eine fremde, himmelweit entfernte Welt ist, tritt uns ein so ergreifend ernster, unerbittlich wahrer Sinn entgegen, daß der Gegenstand dadurch ins Bedeutungsvolle hinaufgerückt erscheint. Selbst in der Tragödie kann in Nebenpersonen das bloß Klägliche und Entsetzliche Verkörperung finden. Wenn Karl Moor ein gewaltig emporragender Mensch ist, so erscheint

Spiegelberg, trotz seiner Genialität in Teufeleien, einfach als Wicht und Schurke, und so berührt denn auch sein Untergang nicht tragisch. Dasselbe gilt von dem jungen Doria und vom Mohren im Fiesco, vom Präsidenten und vom Sekretär Wurm in Kabale und Liebe. Die einfache Niedertracht dieser Personen macht es unmöglich, daß sie uns in ihrem Untergange über den Eindruck des Erbärmlichen und Jämmerlichen hinaus ins Tragische erheben. Und doch wird niemand die Einführung dieser Personen in jene Tragödien als einen Fehler ansehen. Etwas Ähnliches gilt von Streckmann und Flamm in Hauptmanns Rose Bernd: Rose selbst hat etwas von Größe; die von ihr ausgehende Wirkung grenzt daher mindestens ans Tragische; jene beiden Männer dagegen fallen, wenn auch in sehr verschiedener Weise, unter das Jämmerliche.

Wird dagegen eine Person von nur jämmerlichem und entsetzlichem Eindruck zum Mittelpunkte eines ernsten Dramas gemacht, so ist dies zum mindesten eine ästhetisch gefährliche Sache. Es wird dann darauf ankommen, ob in dem Schicksal dieser Personen, trotzdem daß ihnen die Größe fehlt, soviel menschlich Bedeutungsvolles liege, daß es als wert erscheint, ihr Schicksal zum Hauptgegenstand einer dramatischen Dichtung zu machen. Ich zweifle indessen, daß diese Frage oft zu bejahen sein werde. Meist wird die Antwort vielmehr lauten, daß die Personen und Schicksale über das nur Jämmerliche und Entsetzliche hätten hinausgehoben werden müssen, wenn es als gerechtfertigt erscheinen solle, daß sie zum Hauptgegenstande einer dramatischen Dichtung gemacht werden. An die dramatische Dichtung sind wegen ihrer die Menschen bis zur unmittelbaren Gegenwärtigkeit, ich möchte sagen: bis zur Selbstlebendigkeit bringenden Darstellung höhere Ansprüche rücksichtlich des Wertes und Gewichtes des Darzustellenden zu erheben als an die erzählenden Dichtungsarten. Vergegenwärtigen wir uns etwa die Familie Selicke von Holz und Schlaf, Schlafs Meister Oelze: so zweifle ich nicht, daß hier überall sich der angedeutete Mangel fühlbar macht. Die Gestalten und Schicksale in diesen Dramen fallen unzweifelhaft in das Grenzgebiet des Kläglichen und Jämmerlichen. Doch dies wäre ja an sich noch

kein Mangel; dieser entsteht erst dadurch, daß ihnen nicht nur die tragische Größe, sondern auch jenes Maß von gewichtvoller und fesselnder Eigenart fehlt, das allein es rechtfertigen könnte, das Klägliche und Jämmerliche zum Hauptgegenstand eines Dramas zu erheben. Auch bei Hauptmanns Friedensfest kann uns ein ähnlicher Zweifel aufsteigen. Doch gestehe ich, daß bei mir, besonders nachdem ich dieses Drama auf der Bühne gesehen habe, diese Zweifel geringer geworden sind. Dagegen kann sich gegenüber Ibsens Gespenstern ein solcher Zweifel nicht erheben: dem Kläglichen und Jämmerlichen fehlt es hier nicht an Gewicht und Tiefe; ja es gewinnt hier vielfach die Bedeutung des Tragischen. Auch in Hauptmanns Hannele liegen die Dinge so, daß man dem jammervollen Schicksal des aus dem Wasser gezogenen und dann sterbenden Mädchens den Grad bedeutungsvoller Eigenart zuschreiben darf, der nötig ist, wenn ein Gegenstand Mittelpunkt einer dramatischen Dichtung sein soll.

Übergang des Jämmerlichen und Entsetzlichen zum Tragischen.

Natürlich gibt es auch Gestalten, die auf dem Übergang des Kläglichen und Entsetzlichen zum Tragischen stehen. In Victor Hugos Notredame ist der Archidiakonus Claude Frollo eine in hohem Grade tragische Person, während mir der Glöckner Quasimodo dem Übergange zum Tragischen anzugehören scheint. Das Unentwickelte, Dumpfe, Tierische dieses lahmen, buckligen und tauben Einäugigen läßt sein Schicksal als nur jämmerlich erscheinen; zugleich aber gewinnt er durch die Tapferkeit und Hingebung seiner armen, unzusammengesetzten Seele etwas von der Größe, welche die Grundlage des Tragischen bildet. Auch Hauptmanns Weber gehören hierher. Betrachten wir jeden einzelnen der Weber für sich, so bleiben wir mit unserem Eindruck außerhalb des Tragischen stehen. Jede dieser Personen ist zu verkümmert, als daß wir über den Eindruck des Jämmerlichen hinauskämen. Dagegen läßt sich der Webermasse als solcher Größe nicht absprechen. Durch die bloße Summierung verkrüppelter Einzelpersonen kommt freilich nichts Großes heraus. Wohl aber tritt durch die Webermasse als Masse der soziale Hintergrund und Zusammenhang als etwas Neues hinzu, und von hier aus eben

stammt das Hinaufwachsen ins Große. Jetzt scheinen in dem Weberhaufen, wie der Dichter ihn schildert, gefährliche Kräfte zu gären, die, wenn sie einmal den Zustand der dumpfen Niederdrückung abgeschüttelt haben, eine erschütternde Wirkung in dem sozialen Bau der Welt hervorbringen werden. Etwas Ähnliches läßt sich von Gorkis Nachtasyl sagen. Anders wieder liegt die Sache in Leo Tolstois Macht der Finsternis. Hier erhebt sich Nikita, der in den ersten Akten lediglich als ein in Schmutz verkommendes Scheusal erscheint, im letzten Akte, wo die Sehnsucht nach Läuterung und gerechter Vergeltung seiner Sünden mit siegreicher Gewalt in ihm durchbricht, zu wirklicher tragischer Größe.

Hier will ich ein für allemal bemerken, daß ich im folgenden hier und da Beispiele für das Tragische dem Nachbargebiete des Entsetzlichen und Jämmerlichen entnehmen werde. Es kann dies in solchen Fällen geschehen, wo es sich um Züge handelt, die dem Tragischen und seinem Grenzgebiete gemeinsam sind, die also zu dem Merkmal der Größe in keiner unmittelbaren Beziehung stehen. In solchen Fällen kann man das Grenzgebiet des Tragischen als ein Tragisches in laxerem Sinne behandeln.

Die Größe im Ertragen des Leides.

Die Größe der tragischen Person bedarf noch einer näheren Bestimmung. Sie bezieht sich natürlich nicht bloß auf die Zeit vor dem Herantreten des Leides, sondern auch, und ganz besonders, auf die Zeit des Leidens selbst. Gerade in der Art, wie das Leid ertragen und dagegen angekämpft wird, werden wir die Größe der tragischen Person sich erweisen zu sehen wünschen. Wenn ein hervorragender Mensch die Größe, die er bis jetzt bewährt hat, im Ertragen außerordentlichen Unglücks einbüßt, sich in Kleinmut, Jammern, Haltlosigkeit, weiche Auflösung verliert, so wird der tragische Eindruck geschädigt, wo nicht vernichtet. Wir sehen dann eben nicht mehr einen großen Menschen, sondern einen ehemals groß gewesenen, jetzt aber seiner Größe untreu gewordenen Menschen leiden, und der tragische Eindruck ist, wenn auch nicht völlig geschwunden, so doch arg geschwächt und verunreinigt. Dem Entstehen jenes männlichen Kontrastgefühles ist der Boden teilweise oder gänzlich entzogen; und es treten statt dessen Ge-

fühle bloßer Zerweichung und Zermürbung, erbarmender Rührung, wo nicht gar verachtenden Mitleids und widrigen Ekels ein. Ein gutes Beispiel liefert Dostojewskys Raskolnikow. Das von ihm in wahnwitzigem Genialitätsdünkel begangene Verbrechen entbehrt nicht der Größe. Allein der darauf folgende Zustand äußerster Zerrüttung, diese jammervolle Auflösung seiner ganzen Persönlichkeit in Traum und Fieber, Angst und Besinnungslosigkeit zeigt ihn zu so furchtbarer Erniedrigung herabgesunken, daß uns in langen Strecken der Schilderung seine Größe verloren geht oder nur von ferne durchscheint. In dem Maße, als dies der Fall ist, verwandelt sich der tragische Eindruck in den Typus des Jämmerlichen und Entsetzlichen. Hiermit ist aber kein Vorwurf ausgesprochen. Denn der Dichter hatte ja keine Verpflichtung, den Eindruck des Tragischen dauernd festzuhalten. Vielmehr lag es in der Natur seines Gegenstandes, daß Tragisches und Jämmerliches sich mit einander verbinden. Oder man stelle sich vor: ein Dichter würde uns Hölderlin oder Nietzsche derart in ihrem Wahnsinn vorführen, daß er sie sinnlose Wortzusammenfügungen sprechen ließe. So tragisch es wirken würde, wenn durch die anhebende Geistesumnachtung noch die in Trümmer auseinanderbrechende einstige Größe hindurchschlägt, so wenig tragisch wäre es, wenn der Dichter den ehemaligen großen Geist in sinnloses Geplapper verloren vorführte.

Indessen wäre es auch wieder zu weit gegangen, wenn man aus dem tragischen Untergang alles Wehklagen und Jammern ausschließen wollte. Es kommt nur darauf an, daß sich in den Klagen Gewalt und Wucht des Schmerzes zum Ausdruck bringe. Man muß das Gefühl haben, daß der hervorbrechende Schmerz einer großen und starken Seele entstamme. Dann schwächen die Klagen den tragischen Eindruck keineswegs ab. Dies zeigen uns z. B. die Klagegesänge der Antigone bei ihrem Scheiden von Menschen und Sonne. Doch scheinen die Alten mehr an Jammern, Stöhnen und Verwünschen vertragen zu haben als wir. Endlos ertönt das Wehegeschrei des Xerxes in des Äschylos Persern, und wenn wir Philoktet, wie ihn der Schmerz seiner Wunde anfällt,

und weiter wie er sich seines Bogens heimtückisch beraubt sieht, nnd dann wie ihn Odysseus und Neoptolemos allein auf dem öden Eiland zurücklassen wollen, in immer neuen Ergüssen ächzen, jammern, fluchen hören, so empfinden wir dies beinahe als ein Zuviel. Von anderem abgesehen, läßt schon der in hohem Grade lyrische Charakter der antiken Tragödie ein ausgedehnteres Maß von Klagen zu, als dies in der modernen Tragödie möglich wäre.

Die Größe der tragischen Person und das starke Wollen.

Eine wichtige Frage habe ich mir bis zum Schluß dieses Abschnittes aufgespart. Bei der Größe der tragischen Person denkt man häufig fast ausschließlich an Eigenschaften des Willens. Man hält es für ausgemacht, daß die Wirkung des Tragischen an einen starken, ehernen Willen geknüpft sei, daß willensschwache, weiche, zaghafte, scheue oder gar feige Naturen im Gegensatze zu allem Tragischen stehen. Diese Überschätzung des Wollens für das Tragische findet sich beispielsweise bei Schiller. Als wesentliches Erfordernis des Tragischen gilt ihm ein solcher Grad moralischer Kraft, der die Unabhängigkeit des Vernunftwesens in uns von dem tief und heftig leidenden Sinnenwesen bekundet. Wenn das erste Gesetz der tragischen Kunst Darstellung der leidenden Natur ist, so ist das zweite Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden.[1]) Aber auch dort, wo das Tragische in eine Überhebung des Individuums gegen die sittliche Weltordnung, gegen das Absolute gesetzt wird[2]), findet eine Überschätzung der Willensseite am Menschen statt. Wenn

[1]) Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 282 f., 285 (Über das Pathetische). Unter dem Einflusse Schillers bekennt sich auch Robert Petsch zu der Ansicht, daß schwache Menschen wohl unser Bedauern, aber nicht unser tragisches Mitleid erregen können, daß das Tragische eines Charakters in der Stärke seines Willens liegt (Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen. München 1905. S. 249, 279 f.). Es ist übrigens bezeichnend, daß das genannte Buch, obgleich es einen Gegenstand behandelt, der seinen Grundlagen nach durchaus in das Gebiet der philosophischen Ästhetik gehört, auf die Litteratur der Ästhetik des Tragischen und Dramatischen so gut wie keine Rücksicht nimmt, sondern nur litteraturgeschichtliche Arbeiten heranzieht.

[2]) Von dieser Überhebungstheorie des Tragischen wird im sechsten Abschnitt die Rede sein.

z. B. Carriere oder Zeising die Entfesselung der Selbstsucht, die Erhabenheit des Egoismus als den Kern des Tragischen auffassen, so ist hiermit ein starkes, von den übrigen Seelentätigkeiten nicht zurückgedrängtes, sondern entscheidend und herrschend hervortretendes Wollen als Voraussetzung des Tragischen angenommen.

Das Tragische ohne Willensstärke.

Es läßt sich kein Grund ersehen, warum die Größe der tragischen Person auf die außergewöhnlich kräftige und umfassende Entwickelung des Willens, sagen wir kurz: auf die Willensstärke eingeschränkt werden müßte. Jene vorhin (vgl. S. 70 ff.) geschilderte ausgezeichnete Beschaffenheit des Eindrucks, den die Größe des leidenden Menschen hervorbringt, tritt nicht nur dort ein, wo wir einen Riesen an Herrscherkraft, Kriegermut, Mannestrotz in Leid stürzen sehen, sondern auch dort, wo die Größe der leidenden Person bei zurücktretender Willensentwickelung nach der Richtung des Gefühles, der Phantasie, des Sinnens und Denkens hin liegt. Mag sich der leidende und untergehende Mensch durch unwiderstehliches, gewaltige Pläne durchsetzendes Wollen oder durch Reichtum und Tiefe des Gefühls, durch Flugkraft der Phantasie, durch gereifte Weisheit, kühn vordringendes Erkennen, furchtloses Zweifeln, durch ein Außerordentliches an Selbstquälerei und Trübsinn auszeichnen: in jedem Falle entsteht jenes gekennzeichnete Kontrastgefühl. Wir fühlen nicht nur die Zerrüttung und Vernichtung des Helden der Tat, sondern auch die des beschaulichen Weisen oder des handlungsscheuen Gefühlsschwelgers, vorausgesetzt daß es sich um überragende Menschen handelt, als eine ganz besondere Härte, als ein Unrecht, das der Größe widerfährt; es richtet sich in allen diesen Fällen das Leid in seiner ganzen Furchtbarkeit steil vor unseren Augen auf. Hamlet ist nichts weniger als ein Willensheld; und doch empfinden wir die Zerrüttung der Größe dieses willenskranken Genies als im höchsten Grade tragisch. Die Worte Ophelias: „O welch ein edler Geist ist hier zerstört!“ gelten uns als Ausdruck der tragischen Wirkung, die Hamlet hervorbringt.

Beispiele für das Tragische

Und nicht etwa vereinzelt nur bietet uns die Dichtung tragische Gestalten, deren Größe nicht im Willen, sondern nach anderen

Seiten hin liegt. Shakespeare bietet uns weitere Beispiele in den Königen Richard dem Zweiten und Heinrich dem Sechsten dar. Bei Goethe müßte man nicht nur Weislingen und Clavigo, sondern auch Werther und Tasso für untragisch halten, wenn man nur Willenshelden in das Reich des Tragischen einlassen wollte. Byron gehört besonders durch seinen Sardanapal hierher. Hier tritt uns ein Tragisches der ausgesprochenen Willenslosigkeit entgegen. Sardanapal wird als ein weichlicher König charakterisiert, der ein rein genießendes, tatenloses, träges Leben führt. Und doch entbehrt er nicht der Größe. Denn seine Tatenlosigkeit und Trägheit stammt aus einem sanften, menschlichen Herzen, das niemand ein Weh zufügen, kein Blut vergießen, keine Kriege führen und den Völkern ein friedliches, glückliches Leben schenken möchte. Noch stärker bringt Gontscharows Roman „Oblomow" diese Art des Tragischen zur Geltung. Oblomow, eine treue, offene, krystallhelle Seele, geht an dem Zustand tatenscheuer Halbträumerei, in den er immer tiefer versinkt, an der Müdigkeit und Schläfrigkeit seiner Lebensgeister zugrunde. Des Esseintes in Huysmans Roman „A reboürs", Adolphe in dem gleichnamigen Roman Benjamin Constants sind weitere, ganz besonders eigenartige Beispiele. Besonders reich an hierher gehörigen Menschen ist Grillparzer. Das Gestalten dieses Dichters war zum großen Teile von dem Typus der einseitigen, dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit beherrscht. Seine Sappho wird durch das hochgesteigerte Verweilen in dem Idealreiche der Kunst für das Beherrschen des Lebens und seiner Lagen untauglich. Kaiser Rudolf im Bruderzwist wieder leidet an einem Übermaß grübelnden Denkens und stiller, weicher Innerlichkeit und wird dadurch gegenüber den Aufgaben der harten Wirklichkeit hilflos. Ähnlich ist es in seiner Novelle vom armen Spielmann. Dieser verliert durch seine dumpfe, wesenlose Träumerei die Fähigkeit, Menschen und Verhältnisse zu beherrschen. Auch Libussa gehört hierher. Sie lebt so sehr in ahnender, leiser, begierdeloser Einheit mit den geheimen Mächten der Natur, daß sie durch die Kulturarbeit mit ihrer rationellen, kämpfenden, die selbstsüchtigen Triebe erregenden Art in ihrem

Der Willenslosigkeit.

Innersten getroffen und getötet wird. Ebenso kann an Fedriko in seinem Jugenddrama „Blanka von Kastilien" erinnert werden. In ihm ist ein solches Übermaß unklarer, gärender, tobender Gefühle vorhanden, daß Verstand und Wille verhindert werden, sich fest und dauernd auf bestimmte Ziele zu richten. Selbst Medea und Bancbanus im Treuen Diener fallen insofern unter diesen Gesichtspunkt, als dort in der Unfähigkeit, sich den Formen einer maßvolleren, klareren Menschlichkeit anzupassen, hier in der engen, pedantischen, unklugen Art der Pflichterfüllung eine bei aller sonstigen Willensstärke doch vorhandene und für den tragischen Verlauf geradezu ausschlaggebende Kraftlosigkeit der Natur beider zum Ausdrucke kommt.[1]) Sodann gehören verschiedene Gestalten aus Jean Paul hierher, so besonders seine von Gefühlsunendlichkeiten erzitternden Jenseitsmenschen, wie Amandus in der Unsichtbaren Loge, Emanuel im Hesperus, Liane im Titan. Aus der neueren Litteratur nenne ich als weitere Beispiele Kellers Grünen Heinrich, den König Eduard in Wildenbruchs Harold, den Doktor Faustino in dem Roman des Don Juan Valera „Die Illusionen des Doktor Faustino", Claudio in Hofmannsthals Dichtung „Der Thor und der Tod", den Studiosus Grip in der Erzählung von Jonas Lie „Hof Gilje".

Zweiteilung des Tragischen.

Demgemäß dürfen wir dem Tragischen, das auf der Größe willensgewaltiger Naturen beruht, ein Tragisches gegenüberstellen, das sich an Personen entfaltet, deren Größe, bei wenig entwickeltem Willen, nach anderen Seiten hin liegt. Faßt man Gefühl, Phantasie, Sinnen und Denken im Gegensatze zum Willen als der nach außen gerichteten Betätigung der Seele unter dem Namen der Innerlichkeit zusammen, so kann man die beiden Arten des Tragischen als das Tragische des Willens und das der Innerlichkeit bezeichnen.[2])

---

[1]) Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben" im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 4 (1894), S. 7 f.

[2]) Schon in meinem Buch „Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen" (Nördlingen 1888) habe ich diese beiden Arten des Tragischen unterschieden.

Das Drama und das Handeln.

Mit dem allen ist freilich noch nicht entschieden, ob das Tragische der Innerlichkeit für das Drama brauchbar sei. Es gibt in der Poetik kaum einen so wenig bestrittenen Satz wie den, daß im Drama alles auf Handlung ankomme, ja daß ein Drama mit spärlicher Handlung nahezu ein Widerspruch in sich selbst sei. Schon Aristoteles hat die Handlung als das wichtigste Stück der Tragödie bezeichnet[1]), und für Lessing, den gläubigen Schüler des Aristoteles, versteht es sich in der Hamburgischen Dramaturgie von selbst, daß die Tragödie auf Handlung abziele. In der neueren Zeit hat kaum jemand so stark den unzertrennlichen Zusammenhang des Dramatischen mit der Handlung hervorgehoben wie Vischer. Nach seiner Überzeugung hat das Drama die Aufgabe, das Handeln in der entschiedensten Bedeutung des Wortes, d. h. als festes, sich vom Gegebenen losreißendes, radikal in die Verhältnisse eingreifendes Handeln darzustellen. Zum dramatischen Stil gehört daher Spannen, Vorwärtsdrängen, und zwar ein stoßweise erfolgendes, plötzliches Vorwärtsdrängen. „Was nicht blitzt, durchschlägt, zündet, ist nicht dramatisch." Charakterzeichnungen bei vernachlässigter Handlung, Seelengemälde wie Iphigenie und Tasso, selbst Werke wie Faust, in denen sich der Hauptnachdruck auf die innerlichen Kämpfe legt, will er nicht als eigentliche Dramen gelten lassen.[2]) Und nicht nur in der philosophischen Ästhetik herrscht diese Ansicht vom Drama; auch wenn wir uns bei Hettner,[3]) Freytag,[4]) Baumgart[5]) erkundigen, überall hören wir, daß es zum

Nur habe ich dort die weniger passenden Namen: Tragisches der Kraft und der Unkraft gebraucht (S. 95 ff.).

[1]) Aristoteles im 6. Kapitel der Poetik. Und im 14. Kapitel erklärt Aristoteles es für untragisch, wenn jemand eine Tat zu vollbringen im Begriffe steht, aber nicht dazu kommt, sie zu tun.

[2]) Vischer, Ästhetik, §§ 898 f., 901 f., 911.

[3]) Hermann Hettner, Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Braunschweig 1864. Bd. 4, S. 546.

[4]) Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. 6. Aufl. Leipzig 1890. S. 18 ff., 61 ff., 237. Auch Viehoff ist hier zu nennen (Die Poetik. Trier 1888. S. 494 ff.).

[5]) Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887. S. 330, 341 ff. Besonders einseitig vertritt diese Lehre Avonianus, Dramatische Handwerkslehre (Leipzig 1895), S. 10 ff., 54, 282 f.

Wesen des Dramas gehöre, sich auf entscheidende, durchschlagende Handlungen zuzuspitzen.

Berechtigung des Seelendramas.

Wollte ich diese Ansicht von dem Zwecke des Dramas im Zusammenhange prüfen, so würde daraus eine Abschweifung, die den Gang meiner Betrachtungen allzusehr störte, entstehen. Ich will hier nur meiner Überzeugung Ausdruck geben, daß das verhältnismäßig handlungslose Seelendrama ein Typus ist, der dem Handlungsdrama ebenbürtig zur Seite steht. Zu jedem Drama gehört eine durch Spannung, Widerstreit und Kampf hindurchgehende Entwickelung, mag es sich dabei um ernste oder scherzhafte, weltbedeutende oder törichte Kämpfe handeln. Von der Forderung einer Entwickelung, die wider einander laufende Richtungen in sich enthält, kann für das Drama nicht abgegangen werden. Dagegen stehen hinsichtlich der Frage, wie Innenmensch und Außenwelt an dieser Entwickelung beteiligt sind, zwei Wege offen. In dem einen Falle verlaufen die Spannungen und Kämpfe derart überwiegend im Innern der Personen, daß die Umwelt mit ihren Ursachenketten dabei nur in geringem Grade in Bewegung gesetzt erscheint. Das Übergewicht ruht auf den inneren Vorgängen, auf den seelischen Bewegungen. Anstöße oder Eingriffe fördernder oder feindlicher Art von seiten der Kräfte der Umwelt finden nur in geringem Maße, vielleicht so gut wie gar nicht statt; und ebenso fehlt es von seiten der seelischen Vorgänge an Anstößen und Eingriffen, durch die die Umwelt bewegt und aufgerührt würde. Der zweite Fall liegt dort vor, wo die seelischen Vorgänge mit den Ursachenketten der Umwelt in umfassender Weise verflochten sind. Die Menschen, Verhältnisse und Dinge der Umwelt treten zu der seelischen Entwickelung in feindliche oder freundliche Tätigkeit, greifen von sich aus vielfältig und machtvoll in das Innenleben ein und werden umgekehrt auch von hier aus gereizt, bedrängt, herangezogen, verwertet, kurz zu Bündnis oder Gegnerschaft aufgerufen. In jenem Falle liegt das Seelendrama, hier das Handlungsdrama vor. Und um so stärker tritt der Typus des Handlungsdramas hervor, je größere Massen von Menschen und je gewaltigere Kräfte der

Umwelt in die Innenvorgänge, die im Mittelpunkt des Dramas stehen, verflochten sind. Shakespeare und Schiller, Kleist und Grabbe können dafür als Beispiele dienen.

Das Seelendrama ist nicht etwa erst eine Erfindung überfeiner, handlungsscheuer moderner Dichter. Aus dem Altertum muß Ödipus auf Kolonos als Seelendrama gelten. Goethe gehört nicht nur durch Iphigenie, Tasso, Natürliche Tochter hierher, sondern auch durch die erste Hälfte des ersten Teiles von Faust, durch die Tragödie des Denkers und Zweiflers bis zu seiner Fahrt in die Welt. Seelendramen hat uns dann Byron in Kain und Manfred gegeben. Unter den modernen Dichtern von Seelendramen ragen Ibsen und Björnson hervor. Man denke bei Ibsen an Rosmersholm, an die Frau vom Meere, an Klein Eyolf, an Wenn wir Toten erwachen, bei Björnson an Leonarda, an den ersten Teil von Über unsere Kraft, an Laboremus und an Paul Lange und Tora Parsberg. Von den deutschen Dramatikern der Gegenwart gehört besonders Hofmannsthal durch Stücke wie der Tor und der Tod, Tizians Tod und die Frau im Fenster hierher.

Wer das Drama nur in der Form des Handlungsdramas zugesteht, wird geneigt sein, gegen meine Ansicht, daß es auch eine Tragik der willensschwachen Innerlichkeit gebe, wenigstens soweit es das Drama betrifft, Einsprache zu erheben. Sieht man dagegen in der „Handlung" kein notwendiges Erfordernis für jedes Drama, läßt man also das Seelendrama als ebenbürtig gelten, so wird sich auch vom Standpunkte des Dramatischen aus keine Einwendung gegen das Tragische der Innerlichkeit geltend machen lassen.[1])

[1]) Auch Hartmann läßt nur das Handlungsdrama gelten. Er setzt der „Handlung" die bloße „Reihe psychischer Zustandsbilder" entgegen (Gesammelte Studien und Aufsätze. Berlin 1876. S. 262 ff.). Damit ist von vornherein das Drama der Innerlichkeit in schiefe, schädigende Beleuchtung gerückt.

Sechster Abschnitt.

Der schicksalsmäßige Charakter und die pessimistische Grundstimmung des Tragischen.

Neue Wendung der Untersuchung.

Jetzt gilt es, den Gefühlstypus, den die vorausgegangenen Erwägungen gewonnen haben, in einer gewissen Richtung zu verschärfen und ihm so erst jene Bedeutsamkeit zu geben, die das Tragische auszeichnet. Ich fasse jetzt nämlich das den großen Menschen treffende und stürzende Leid in seinem Verhältnis zu dem menschheitlichen Geschehen ins Auge. Dabei ergeben sich zwei Möglichkeiten und dem entsprechend zwei Gefühlstypen, von denen der eine auf unserem Wege liegt, der immer tiefer ins Tragische führen soll, der andere dagegen eine abseits bleibende Gestaltung darstellt.

Hinzutreten des Merkmals des Schicksalsmäßigen.

Stellen wir uns zuerst vor: der Dichter schildere es nur als einen wunderlichen Zufall, daß über eine große Person ein großes Leid hereinbricht. Der Dichter stelle das Hineingeraten gerade dieser Person in gerade dieses Unheil als eine bloße Laune im Lauf der Dinge dar, als einen lediglich einzelnen, abgerissenen, rein für sich geltenden Fall, der keine Folgen für die Beurteilung von Leben und Welt in sich schließe. Im Gegensatze hierzu wollen wir uns sodann denselben leidvollen Verlauf in anderer Darstellung vorstellen. Ich nehme an: es entstehe uns durch die Darstellung der Eindruck, daß das Hereinbrechen von Leid und Untergang gerade über den großen, außerordentlichen Menschen für das menschheitliche Geschehen charakteristisch sei. Wir erhalten — so nehme ich in dem zweiten Falle an — das Gefühl:

es sei eine wesentliche Seite am Dasein, es gehöre zum Sinne des Lebens, daß menschliche Größe zu Fall und Sturz führe, daß gerade das Ungewöhnliche die Endlichkeit scharf und peinvoll zu spüren bekomme, daß das Hochragende seine Kehrseite an Unseligkeit, Niedrigkeit, Frevel habe. In diesem zweiten Falle erhält unser Gefühlstypus den Charakterzug des Menschheitlich-Bedeutungsvollen; es fällt durch ihn auf menschliches Dasein und menschliches Schicksal ein vielsagendes Licht. Ich kann kurz sagen: unser Gefühlstypus schließt in dem zweiten Falle das Merkmal des Schicksalsmäßigen in sich. Im ersten Falle dagegen ist der Gefühlstypus mit dem Merkmal des Menschheitlich-Vereinzelten, des auf sich eingeschränkten Sonderfalles behaftet.

Halten wir beide Möglichkeiten einander gegenüber, so kann keine Frage sein, daß der zweite, schicksalsmäßig vertiefte Gefühlstypus einen weit reicheren, volleren menschlichen Wert darstellt als jene vereinzelnde, individuell zuspitzende Behandlung von Leid und Verderben. Der so erzeugte Eindruck ist ungleich flacher und magerer.

Beide Gefühlsweisen sind seelisch wirklich; nur sind sie, wie wir sehen, von höchst ungleichem menschlichen Werte. Und es kann nicht zweifelhaft sein, welcher von beiden der Vorzugsname des Tragischen zu geben ist. Mit dem Ausdruck „tragisch“ verbinden wir den Gedanken von etwas Gehaltvollem, Schwerwiegendem, Bedeutungstiefem. Handelt es sich daher darum, ob die vereinzelnde, aus dem menschlichen Zusammenhange herausreißende oder die menschheitlich-bedeutungsvolle Behandlung des leidvoll verstrickten großen Menschen den Namen des Tragischen verdient, so kann dieser Vorzug nur dem zweiten Falle zuteil werden. Und so gehören denn auch alle die großen Dichtungen, die anerkanntermaßen als tragisch gelten, dem schicksalsmäßig vertieften Gefühlstypus an. Was Äschylos und Sophokles, Shakespeare, Goethe und Schiller uns an Meisterwerken des Tragischen gegeben haben, trägt durchweg jenes Gepräge des Menschheitlich-Bedeutungsvollen an sich. Auch wäre es unrichtig, zu sagen, daß man beide Gefühlsmöglichkeiten, die schicksalsmäßige und die

vereinzelte, zum Tragischen rechnen solle. Denn es würde das Tragische dann um allen entschiedenen Charakter gebracht werden; und zudem müßte man einen neuen Ausdruck für die sich so charakteristisch heraushebende zweite Gefühlsweise erfinden, die Leid und Untergang unter schicksalsmäßige Beleuchtung rückt.

So ist denn das Schicksalsmäßige oder Menschheitlich-Bedeutungsvolle als wesentliches Erfordernis des Tragischen zu betrachten. Der tragische Held, sagt Vischer, wird „ein Zeichen, aufgesteckt, daß man das Menschenschicksal daran sehe, ein Typus, ein Symbol dessen, wie es ums Geschlecht steht".[1] Das Tragische ist zunächst immer ein Einzelfall; aber das Einzelne weitet sich aus und spricht kräftig und weihevoll die Sprache des Menschheitsschicksals. Der tragisch Leidende ist mit der Gattung „Mensch" besonders eng und tief verwachsen, in die Entwickelung des Menschlichen vielseitig und mit weithin reichender Verknüpfung hineingestellt, er kündet uns nachdrücklich, was es heiße Mensch sein. Mag uns der tragische Fall auch in einen noch so abgelegenen Winkel der Erde führen: auch das Entlegene, Sonderbare, Kleine stellt sich mehr oder minder als einen Auszug aus weithinwirkenden Kräften und Gesetzen der menschheitlichen Entwickelung dar.[2])

---

[1]) Vischer, Ästhetik, § 124. — In seiner Weise betont auch Baumgart (Handbuch der Poetik, S. 458 ff. und sonst) das Schicksalsmäßige des Tragischen. — In seinem Schillerwerke behandelt Eugen Kühnemann das Tragische in Schillers Dramen durchweg unter dem Leitgedanken der Lebenstragik, der Tragik des Menschenloses (Schiller. München 1905).

[2]) Georgy wirft mir vor, daß ich mir untreu werde, wenn ich vom Boden der psychologischen Ästhetik aus zur Forderung des schicksalsmäßigen Charakters des Tragischen komme (Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus, S. 86 ff.). Dies wäre aber nur dann ein Widerspruch, wenn ich die aus allem Weltzusammenhang losgerissene, individualistisch in sich eingekerkerte Seele zur Grundlage machte. Und in der Tat, Georgy setzt beständig voraus, daß ich eine so törichte Meinung zugrunde lege. Da hat er es freilich leicht, mich zu widerlegen. Da nun aber weder meine noch irgend eines anderen psychologischen Ästhetikers Theorie vom Tragischen auf dem Boden einer so törichten Annahme ruht, so ist es auch kein Widerspruch, wenn die psychologische Ästhetik

In meinem „System der Ästhetik" lege ich dar, daß zu den allgemeinen ästhetischen Normen auch das Menschlich-Bedeutungsvolle des Gehaltes gehört.[1]) Auch das Anmutige und Liebliche, auch das Komische und Idyllische hat der Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen zu entsprechen. Im Tragischen nun tritt das Menschlich-Bedeutungsvolle in gesteigerter Gestalt, in besonders hoch entwickeltem Grade auf. Das Menschlich-Bedeutungsvolle ist hier zum Menschheitlich-Bedeutungsvollen, zum Schicksalsmäßigen gesteigert.

Psychologische Zusammenfassung.

Noch mag ausdrücklich hervorgehoben werden, wie der genaue psychologische Ausdruck der jetzt vorgenommenen Ausweitung und Vertiefung unseres Gefühlstypus lautet. Ich blicke zunächst zurück und fasse zusammen. Wir gingen aus von Trauer, von schmerzlicher Teilnahme am Leide. Dazu trat dann verschärfend die Gewißheit von der verderbenbringenden Größe des Leides. Weiter verband sich damit die gefühlsmäßige Gewißheit, daß die in Leid und Verderben stürzende Person das menschliche Mittelmaß überrage, also „Größe" habe. Und hiermit war dann wieder jenes im vorigen Abschnitt beschriebene grundlegende Kontrastgefühl gegeben. Hierdurch war ein entschieden pessimistischer Zug in den sich vor uns aufbauenden Gefühlstypus hineingekommen. Jetzt nun hat dieser Typus eine Ausweitung und Vertiefung erfahren. Das heißt: der Inhalt des Einzelfalles wird gefühlsmäßig auf das Menschheitliche, auf Natur, Leben, Entwickelung, Schicksal der Menschheit bezogen.

Steigerung des pessimistischen Zuges im Tragischen.

Ich tue einen weiteren Schritt, indem ich darauf achte, daß mit dieser Wendung des Gefühlstypus ins Schicksalsmäßige eine bedeutsame Steigerung des pessimistischen Zuges gegeben ist. Die Welt scheint darauf angelegt zu sein, daß die Größe des Menschen nur zu leicht zu Jammer und Sturz führe. Wird das verderbende Leid des großen Menschen nicht als besonderer Zufall, nicht als bedeutungsleere Ausnahme, nicht als bloßes „Pech" angesehen,

die Seele des genießenden Betrachters und des Künstlers sich zum Ahnen und Fühlen der großen Weltmächte ausweiten läßt.

[1]) System der Ästhetik, Bd. 1, S. 458 ff.

sondern ihm jene schicksalsmäßige Ausweitung gegeben, so ist damit gesagt, daß die menschliche Größe gemäß der Eigentümlichkeit der im menschlichen Leben wirkenden Kräfte etwas Anlockendes, Anziehendes, Verursachendes für Unheil und Untergang besitze. Die nächtlichen, abgrundartigen Mächte — so fühlen wir angesichts des schicksalsmäßig vertieften Tragischen — scheinen es ganz besonders auf das Emporragende, gewaltig und stolz Einherschreitende abgesehen zu haben. So wird durch die Forderung des Schicksalsmäßigen die Größe des Menschen in ein ursächliches Verhältnis zu Leid und Untergang gebracht. Nicht in dem uneingeschränkten Sinne freilich, daß die Größe regelmäßig in Unheil und Verderben verstricke. Sondern nur die starke Neigung, daß sich an die Größe jene Ursachlichkeit knüpfe, soll als zum Wesen des Tragischen gehörig erscheinen. Die Größe trägt die dringende, drohende Gefahr in sich, in Leid, Niedrigkeit, Frevel, Unseligkeit zu stürzen.

So fällt natürlich auch auf die gesamte Welt eine pessimistische Beleuchtung. Aus der pessimistischen Lebensstimmung wird eine pessimistische Weltstimmung. Angesichts des tragischen Kunstwerkes sagen wir uns: was ist das für eine dunkle, rätselvolle, furchtbare Welt, in der gerade das Ungewöhnliche, Erlesene, kraftvoll Entwickelte, Hochstrebende, von der Durchschnittsmenge sich eigenkräftig Abhebende der Gefahr leidvollen oder gar ins Verderben führenden Lebensganges ausgesetzt ist! Was ist das für eine erschreckende Welt, in der von allen Seiten unbarmherzige Mächte lauern, die Hochdahinwandelnden herabzureißen, die siegreich Strebenden in Schmach zu führen, die Seltenen ins Gemeine zu verwickeln, die Gesteigerten, Verfeinerten, Vertieften in Zerrüttung und Zersetzung zu werfen! Das menschliche Leben erscheint als zu gewöhnlich, als zu nichtig, als zu verderbt, als daß auf seinem Boden und mit seinen Mitteln Außerordentliches gedeihen könnte. Das menschliche Herz insbesondere erscheint als derart unheimlich und gefahrvoll angelegt, daß die Entbindung und Entfaltung ungewöhnlich bedeutender Kräfte nur zu leicht auf unheilvolle Bahnen zu geraten droht. So geht von dem

tragischen Einzelfall ein vielsagendes düsteres Licht auf den Weltgang aus. Der tragische Einzelfall macht uns, wenn ich mich stark ausdrücken darf, hellsehend; er läßt uns ahnend hineinblicken in das tiefe und schwere Weltleid. In diesem Sinne nennt Schopenhauer das Trauerspiel den „wahren Gegensatz aller Philisterei".[1])

Wir dürfen hiernach von einer pessimistischen Grundstimmung im Tragischen sprechen. Die genaueste und schlichteste Bezeichnung dafür ist die, daß das Tragische die Größe des Menschen als Ursache seines Leidens und Verderbens zur Darstellung bringe. Nur darf diese Ursachlichkeit nicht in dem Sinne verstanden werden, daß in jedem Falle, den die Erfahrung zeigt, die Größe des Menschen zur wirklichen Ursache eines tragischen Geschickes werden müsse. Gemäß dem ganzen Zusammenhang soll diese Ursachlichkeit lediglich besagen, daß das menschliche Leben so geartet sei, daß die menschliche Größe sehr leicht die Ursache von Jammer und Untergang werden könne. Die naheliegende Möglichkeit dieser Ursachlichkeit tritt uns als ein mit dem allgemeinen Charakter des Lebens in Zusammenhang stehender Grundzug entgegen.

Dieser Eindruck kann nun auf zweifache Art erzeugt werden. Entweder wird in dem vorliegenden Einzelfall das Leid und Verderben wirklich durch die Größe verursacht. Es ist dies die wirksamere Art. Durch das Große im Menschen werden die verderblichen Mächte zu ihrem vernichtenden Wirken gereizt und entflammt. Nur weil dieser Mensch über das Gewöhnliche hinausragt, entwickeln sich Gefahren, erheben sich Widersacher, kommt es zum Sturze. Das Verderben, das über Fiesco, Maria Stuart, Faust hereinbricht, rührt unmittelbar von den hochstrebenden, kühnen Seiten ihres Wesens her. Oder es ist so, daß durch die Darstellung der Eindruck hervorgebracht wird, als ob die verderbenbringenden Mächte durch die gewaltigen, überragenden Eigenschaften des Helden aufgerufen worden wären. Die wirk-

[1]) Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß. Herausgegeben von Grisebach. Bd. 3, S. 87. Reclam.

lichen Ursachen seines Leides und Falles liegen hier in zufälligen Verwickelungen, unbesonnenen Plänen, häßlichen Intrigen, Naturereignissen und dergleichen. Die Art, wie für Romeo und Julia, für Manuel und Cesar oder für Grabbes Kaiser Heinrich den Sechsten das Ende herbeigeführt wird, kann dafür als Beispiel dienen. Doch aber entsteht infolge der dichterischen Darstellung der Schein, als ob die leidbringenden Mächte wirklich durch das Große und Erhabene in diesen Menschen angelockt und zu ihrem finsteren Werke getrieben worden wären. Auch durch diese zweite Art wird sonach jener allgemeinen Forderung der Ursachlichkeit Genüge geleistet.

Der sinnvolle und der sinnlose Zufall.

Durch den schicksalsmäßigen Charakter des Tragischen ist der Zufall in gewisser Bedeutung ausgeschlossen. Es wäre viel zu weit gegangen, wenn geschlossen würde, daß im tragischen Geschehen überhaupt kein Zufall vorkommen dürfe. An späterer Stelle werde ich über die Berechtigung, ja Notwendigkeit des Zufalls im tragischen Verlauf zu sprechen haben. Ja es folgt aus dem vorigen nicht einmal soviel, daß die Wendung, die Entscheidung zum Tragischen nicht durch Zufall herbeigeführt werden dürfe. Nur unter einer bestimmten Voraussetzung ist an diesen verhängnisvollen, entscheidenden Punkten des tragischen Verlaufs die Einführung eines Zufalls mit dem Eindruck des Tragischen unverträglich. Dann nämlich ist dies der Fall, wenn der Zufall sinnlos, abgeschmackt, bedeutungsleer ist. Ist an der Entwickelung des Tragischen an entscheidenden Punkten solch trivialer, läppischer Zufall beteiligt, so ist dies das Gegenteil von schicksalsmäßiger Vertiefung des Tragischen. Es gibt aber auch einen Zufall, der gemäß der Darstellung des Dichters den Eindruck macht, als ob in ihm sich eine sinnvolle Verknüpfung zu erkennen gäbe, als ob dahinter eine geheimnisvoll waltende Macht stünde. Dieser sinnvolle, im Dienst großer und bedeutsamer Zusammenhänge zu stehen scheinende Zufall verträgt sich ganz wohl mit dem schicksalsmäßigen Charakter des Tragischen. Freilich gehört eine besondere Kunst der Darstellung dazu, einen Zufall in diese Beleuchtung zu rücken.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß ich von Zufall hier nicht in metaphysischem Sinne rede. Mag der tragische Zufall sinnlos oder sinnvoll sein, in jedem Falle bedeutet er in unserem Zusammenhange den Gegensatz zu der Fortentwicklung der Ursachenreihen, in denen das tragische Geschehen bis zu einem bestimmten Punkte hin verlaufen ist. Wenn an einem entscheidenden Punkte dieses Geschehens von Ursachenreihen her, die völlig seitab verlaufen, ein Glied in dieses Geschehen eingreift und auf diese Weise eine unvorbereitete, plötzliche Abbiegung der bisherigen Kette von Ursachen und Wirkungen herbeiführt, so ist dies Zufall in dem hier vertretenen Sinne. Der Zufall unterbricht, schneidet ab, platzt herein, er gehört nicht zur Sache, er stammt aus der irrationalen Seite des Lebens.

Beispiele.

Es gilt nun, Beispiele für den sinnvollen und den sinnlosen tragischen Zufall zu bringen. Ich erinnere an Romeos und Julias Tod. Der Zufall, durch den dieser herbeigeführt wird, — das Nichtgelangen von Lorenzos Brief in Romeos Hände — hätte sich vom Dichter leicht vermeiden lassen; und doch erscheint dieser Zufall in bedeutungsvollem Licht. Es ist, als hätte sich nun einmal die wilde, rohe, kalte Welt gegen die überseligen Wonnen der Liebe verschworen; als stellten die brutalen Mächte dieser Welt auch den gemeinen Zufall in ihren Dienst, um das weltentrückte Glück der Liebe nicht zustande kommen zu lassen. Ganz besonders aber machen die zahlreichen Zufälle in Hamlet den Eindruck des schwerwiegend Schicksalsvollen. Doch würde es zu weit führen, dies zu begründen.[1]) Einen Zufall in gutem Sinn finde ich auch in dem durch Ottiliens Fahrlässigkeit erfolgenden Ertrinken des Kindes in Goethes Wahlverwandtschaften. Es ist, als ob sich das Schicksal dieses schrecklichen Zufalls bediente, um Ottilien, die bis dahin still, in sich einig, blumenartig weitergelebt, zu scharfem Bewußtsein zu bringen, daß sie aus ihrer Bahn ge-

[1]) Besonders nachdrücklich und tiefsinnig — wenn auch vielfach in einer Richtung, der ich nicht beistimmen kann — wird die schicksalsvolle Natur der Zufälle im Hamlet von Karl Werder (Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. Berlin 1875. S. 224 ff.) hervorgehoben.

schritten sei, und daß es Frevel wäre, sich mit Eduard zu vereinigen. Auch die auf einem Zufall — einer Verwechselung — beruhende Tötung der Königin in Grillparzers Treuem Diener kann hierhergezogen werden. Es bringt sich in diesem Zufall zum Ausdruck, wie wenig die umständliche Moralität und weltunerfahrene Pflichterfüllung des Bancbanus dem Getriebe furchtbarer, entfesselter Leidenschaften und ihrer unberechenbaren Folgen gewachsen sei.

Zufällig dagegen in schlechtem Sinne ist die Ermordung Leonorens durch Fiesco infolge der sich an ihre Verkleidung knüpfenden Verwechselung. Der ganze Zusammenhang des Dramas läßt diesen Zufall als eine Geringfügigkeit mit gräßlichen Folgen erscheinen. Schiller hat den Zufall hier nicht zu adeln verstanden. Ich erinnere ferner an das Spiel der Zufälle in Voltaires Tancred, in Schillers Don Carlos, in Kleists Familie Schroffenstein. Hierher gehört auch die sorglose Motivierung im fünften Akt des Clavigo: um einen Umweg zu ersparen, führt der Diener Clavigo vor Mariens Haus; sonst käme es nicht zur Katastrophe. Auch den Zufall im dritten Akt von Grillparzers Argonauten — ein Sturm hat die Brücken weggerissen, darum muß ein Weg eingeschlagen werden, der das herbeiführt, was vermieden werden sollte: die Gefangennahme Medeas durch Jason — empfinde ich als störend. Hier überall wirkt der Zufall wie ein sinnloses Eingreifen und schwächt daher mehr oder weniger die tragische Wirkung ab.

Zufälle können auch hemmend und verhindernd in die Entwickelung des Tragischen eingreifen. Auch hier kommt es darauf an, daß der Zufall sinnvoll sei. Sonst macht die Hemmung, Umbiegung und Ablenkung der Tragik einen äußerlichen, oberflächlichen Eindruck. So ist es in Ibsens Stück „Das Fest auf Solhaug“. Hier wird Margit durch reinen Zufall an der Verwirklichung ihrer frevelhaften Absicht verhindert. Sie will Bengt, ihren Mann, vergiften, um sich mit Gudmund verbinden zu können. Es geschieht durch einen Zufall, daß Bengt den Becher, der das Gift enthält, stehen läßt. Und weiter werden gleichfalls durch

einen Zufall die beiden Liebenden — Gudmund und Signe — daran verhindert, den stehengebliebenen Becher zu leeren. Hierdurch wird die gewaltige Wirkung dieses Dramas, das trotzigen, gewalttätigen Geist mit bezaubernder Romantik verbindet, einigermaßen abgeschwächt.

Das Tragische und der aussinnende Dichter.

Doch nicht bloß durch die kreuzenden Eingriffe des Zufalls wird die schicksalsmäßige Wirkung des Tragischen geschwächt; es geschieht dies auch auf eine andere, allerdings verwandte Weise. Sobald Lage und Entwickelung so gestaltet sind, daß man darin den ausklügelnden, spitz setzenden, aufregen oder foltern wollenden, kurz den auf Kosten der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit absichtsvoll verfahrenden Dichter deutlich merkt, so ist dies eine Herabminderung der menschheitlichen Bedeutung des tragischen Verlaufes. Wir haben dann nicht mehr objektive Gestaltungen des Menschenschicksals vor uns, sondern subjektive Erfindungen des Dichters. Und das Gleiche gilt rücksichtlich der Charaktere und ihrer Entwickelung: auch hier wird häufig die künstlich und peinlich führende Hand des Dichters sichtbar, und auch hierdurch wird die schicksalsmäßige Bedeutung des Tragischen geschwächt.

Für das störende Hervortreten des mit Betonung subjektiv aussinnenden und erfindenden Dichters bietet Lessing im Philotas ein Beispiel dar. Hier quält der Dichter aus einer Lage, die nicht tragisch ist, eine tragische Verwickelung heraus. Wäre der Charakter des Philotas natürlich gehalten, so müßte in dem Augenblicke, wo er die Gefangennahme des Polytimet erfährt, eine glückliche Lösung eintreten. Auch Otto Ludwigs Tragödie „Die Rechte des Herzens“ gehört hierher. Der schicksalsmäßige Eindruck fehlt zwar nicht ganz. Das Stück spricht zu uns: sehet, wie heiße, überschwenglich beglückende Liebe, die das Edle im Menschen zu retten berufen ist, durch die rohe Ungunst der Verhältnisse niedergetreten und ins Verderben gejagt wird! Aber dieser Eindruck wird durch die Häufung allzu aparter Ereignisse erheblich abgeschwächt. Noch mehr gilt dies von desselben Dichters Pfarrrose. Man fühlt den Eigensinn des Dichters, der den starr ausgedachten Konsequenzen zuliebe dem natürlichen Verlauf der

Dinge Gewalt antut. Sehr stark tritt der Mangel des übermäßig Zugespitzten an den Dramen von Richard Voß hervor. Seine Stücke Alexandra, Eva, Schuldig, zeigen leidenschaftlichen Fortgang, Schlag auf Schlag sich entladende Handlung; auch der psychologischen Entwickelung fehlt es zumeist nicht an Zug und Folgerichtigkeit; allein die Voraussetzungen sind auf das Entsetzliche und Grausige hin derart raffiniert ausgesonnen, alle möglichen Zufälle und außergewöhnlichen Umstände sind derart in den Dienst der Wirkung des Peinigenden gestellt, daß das Gefühl des natürlichen Ablaufs und daher auch der Eindruck des Schicksalsmäßigen nicht entstehen kann. In französischen Dramen ist dieser Mangel besonders häufig: Sardous Ferréol und Fedora können als Beispiele für das virtuose Aussinnen quälend tragischer, auf Schrauben und Spitzen gestellter Verknüpfungen gelten. Auch Echegarays Drama „Wahnsinn oder Heiligkeit" kann hier genannt werden. Anderswo wieder ist es das Ausgehen auf grobe Spannung, die deutlich auf „Sensation" berechnete Mache, was den Eindruck des Schicksalsmäßigen nicht aufkommen läßt. Philippis Drama „Das große Licht", noch bei weitem mehr Oldens Offizielle Frau können als Beispiele dienen. Wie ganz anders ist es bei Shakespeare! Hier wirkt der Einzelfall wie ein gewaltiger Mahner an die Mächte, die das menschliche Leben gefährden und vernichten. Der Einzelfall weitet sich aus; ihm wohnt die Kraft des Enthüllens, des Offenbarens inne; was er kündet, spricht er zugleich im Namen des Weltlaufs aus. Oder um an einen völlig anderen Dichter zu erinnern: wie weiß nicht Hölderlin, indem er sein höchst eigenartiges individuelles Lebensschicksal austönen läßt, zugleich das schwere Schicksalslied der Menschheit miterklingen zu lassen!

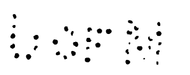
Das Tragische und das Kapriziöse.

Übrigens wirkt die kapriziöse Erfindung nicht immer als ein Mangel. Ich habe im vorigen überall vorausgesetzt, daß der Dichter den Eindruck des wahrscheinlichen, naturgemäß verlaufenden Geschehens habe hervorbringen wollen, und daß hiermit das sichtlich künstelnde Erfindungsbemühen in Widerstreit trete. Dieser fühlbare Widerspruch läßt das Tragische nicht rein und ungestört

zu seiner schicksalsvollen Bedeutung kommen. Bei Bret Harte empfängt man häufig diesen zwiespältigen Eindruck. Anders ist es dort, wo die Vorgänge so sehr als kapriziöse, wunderliche, tolle Erfindung vorgetragen werden, daß der Leser gar nicht daran denkt, den Maßstab der objektiven Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit heranzuziehen. Der Dichter will uns hier ausdrücklich nichts als eine seltsame, verzerrte, verrückt abenteuerliche, vielleicht absurd gespensterhafte Welt geben. Er erhebt gar nicht den Anspruch, wirklichen Verlauf menschlicher Geschicke zu schildern. So kommt etwas Ganzes und Ungebrochenes heraus. Während wir dort einerseits ins Tragische hinaufgehoben, anderseits aus dem Tragischen herausgeworfen wurden, kommt es uns hier gar nicht in den Sinn, den Maßstab des Tragischen anzulegen. Die Dichtung ist hier so umfassend und offenkundig kapriziös, daß jener gesteigert menschlich-bedeutungsvolle Charakter, den ich als das Schicksalsmäßige bezeichnete, hier überhaupt nicht eintritt. Es entstehen Dichtungen, die unheimlich, schrecklich, grausig sind, ohne sich zur Höhe des Tragischen zu erheben; Dichtungen also, die ihre ästhetische Berechtigung haben, nur daß sie, verglichen mit dem Tragischen, einen geringeren Wert darstellen. Erheben sie sich aber vielleicht hier und da zu Anklängen an das Tragische, so nehmen wir dies dankbar hin. Vieles aus den Geschichten des Romantikers Hoffmann fällt unter diesen Gesichtspunkt; z. B. die Prüfungen und Qualen des Studenten Anselmus in dem Märchen „Der goldene Topf".

Das Tragische und die Phantasiewelt.

Bleibt so die ausgesprochen kapriziöse, eigensinnig subjektive Phantastik außerhalb des tragischen Bereiches liegen, so soll damit keineswegs die phantasievolle, romantische Dichtung überhaupt aus dem Tragischen hinausgewiesen sein. Im Gegenteil stellt diese einen überaus günstigen Boden für die Entwickelung tiefgreifender Tragik dar. Denn gerade in seine Phantasiewelten vermag der Dichter besonders viel von den Tiefen und Geheimnissen des Lebens- und Welträtsels hineinzuarbeiten. Gerade weil er sich hier über die vielfach kleinlichen, harten, unbequemen, zweckwidrigen Verkettungen des wirklichen Geschehens in hohem Grade hinweg-



setzen darf, ist hier so recht ein Boden für jene schicksalsmäßige Vertiefung des Menschlichen vorhanden, die uns als Erfordernis des Tragischen erschienen ist. Der gesteigert phantasievolle Stil fordert geradezu dazu auf, die Charaktere und Vorgänge menschlich vielsagend und schwerwiegend zu gestalten und sie zum Ausdruck großer und wichtiger menschlicher Zusammenhänge und Entwickelungen zu machen. Man braucht nur an die verschiedenen Prometheus-, Faust- und Don Juan-Dichtungen zu denken, um dessen inne zu werden, welche Fülle erhabenster Tragik gerade aus dem Boden der Phantasiewelten erwachsen ist. Auch die Tonkunst kann als Beleg dafür herangezogen werden. Ich erinnere an den ersten Satz von Beethovens neunter, an den vierten Satz von Brahms vierter Symphonie, an den ersten Teil der Faustsymphonie von Liszt: hier überall liegt tragische Musik mit dem Charakter des im höchsten Grade Schicksalsmäßigen vor. Man fühlt: hier ist uns musikalisch ein Sehnen, Ringen, Leiden offenbart, das aus den letzten Wesensgründen und ewigen Widersprüchen des Menschlichen hervorbricht.

Die optimistische Auffassung des Tragischen.

Es ist merkwürdig, daß das Tragische in der Regel zu optimistisch aufgefaßt wird. Wie sehr auch im Endergebnis des tragischen Eindrucks erhebende, befreiende, versöhnende Stimmungen zur Geltung kommen mögen, so bleibt doch bestehen, daß die Grundlage der tragischen Stimmung pessimistischer Art ist. Die Welt tritt uns im Tragischen nach ihrer rätselhaft furchtbaren Seite entgegen. Das Tragische bringt uns zu Gefühl, wie wenig die Bedingungen des Daseins darauf angelegt sind, das Ungewöhnliche zu Glück, Gelingen, Macht, sittlich reiner Vollendung gelangen zu lassen, wie erschreckend schwer es dem Außerordentlichen gemacht ist, sich in dem gefahrvollen Weltgetriebe durchzusetzen. Hierin besteht keineswegs, wie sich weiter zeigen wird, der ganze Eindruck des Tragischen; es treten erhebende Seiten als unentbehrlich hinzu. Wohl aber bildet das pessimistische Schicksal der menschlichen Größe die Grundlage des Tragischen.

Die einseitig optimistische Auffassung des Tragischen stammt



zum guten Teil daher, daß die Theorie des Tragischen mit der stark betonten metaphysischen Voraussetzung begonnen wird, daß die alleinige Substanz und Macht alles Daseins die Vernunft, die absolute Idee, das Sittliche sei. Wer der Theorie des Tragischen seine panlogistische Philosophie, seinen metaphysisch-ethischen Idealismus oder irgendwelche Verbindung beider Anschauungen zu Grunde legt, wird die erschreckende, furchtbare Seite des Tragischen abzuschwächen, ins Optimistische zu wenden geneigt sein. So ist es bei Hegel und in seiner Schule und überhaupt meistenteils in der spekulativen deutschen Ästhetik.

Hegel. Hegel hat gerade für das Wuchtige, Zertrümmernde, Zersetzende, für die ungeheuren Kämpfe und Zerrissenheiten im Tragischen Gefühl und Verständnis in erstaunlichem Grade besessen. Mehr noch als durch seine Theorie vom Tragischen wird dies durch die zahlreichen Beispiele großer und schicksalsvoller tragischer Zusammenhänge bewiesen, auf die ihn die Darstellung der Entwickelung des menschlichen Geistes führt. Seine Phänomenologie ist voll von Beispielen für eine Auffassung des Geisteslebens, die für die tiefsten und verwickeltsten Formen des Tragischen einen packenden Blick zeigt, wenn Hegel sich auch nicht des Wortes „tragisch" bedient. Oder man lese in seiner Philosophie der Geschichte die Darstellung, die er vom Niedergange Athens, von Sokrates und Alexander, von der Zertrümmerung Griechenlands durch Rom, von der Zerrüttung der römischen Welt in der Kaiserzeit, von dem Hervorgehen des Christentums aus der römischen Welt und dem Judentum und dann weiterhin von der französischen Revolution und von Napoleon gibt. Hier überall zeigt sich starkes Gefühl und tiefer Blick für weltgeschichtliche Tragik. Und doch ist er in seiner Theorie des Tragischen einseitiger Optimist. Nach Hegel ist „das eigentliche Thema" der Tragödie das Göttliche, genauer: das Sittliche. So ist die Bewegung des Tragischen von Anfang an nur dazu da, um „die sittliche Substanz und Einheit" durch den „Untergang der ihre Ruhe störenden Individualität" herzustellen. Das Tragische besteht in der „Vernünftigkeit des Schicksals", das die sich überhebenden Individuen

in ihre Schranken zurückweist.[1]) Es ist hier nicht der Ort, darzulegen, nach welchen verschiedenen Richtungen hin diese Auffassung außerstande ist, das Tragische zu seinem Rechte kommen zu lassen. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß auf dem Boden dieser Auffassung die vorhin hervorgehobene pessimistische Grundlage des Tragischen nicht zur Geltung kommen kann. Das Tragische spricht zu uns von dem Angelegtsein der Welt auf Zerrüttung und Vernichtung des außerordentlichen Menschen; es führt uns sonach die Welt nach erschreckenden, vernunftwidrigen, sinnlosen Seiten vor Augen. Dieser Grundzug des Tragischen kann natürlich dort, wo von vornherein die absolute Idee und die sittlichen Mächte das Element des Tragischen bilden, nicht zur Entfaltung gelangen.

Vischer. Auch Vischers Auffassung wird der pessimistischen Grundstimmung im Tragischen nicht gerecht. Der ganze Verlauf des Tragischen soll von der Gewißheit begleitet sein, daß das Gute siege. Das Tragische hat das „höchste Gesetz der in der sittlichen Welt sich verwirklichenden absoluten Idee" zur Anschauung zu bringen, und dieses höchste Gesetz besteht darin, daß gerade der Untergang der großen Individuen die sittlichen Ideen in um so gereinigterer Gestalt siegreich werden lasse. Daher gelingt es auch Vischer nicht, die ganze aufwühlende Schärfe des Tragischen in seiner Theorie zur Geltung zu bringen. Er spricht zwar von dem „unabsehlichen Dunkel und Abgrund" im Tragischen; er hat treffende Worte für das notwendig leidvolle Schicksal alles Außerordentlichen.[2]) Aber das Sinnwidrige, Hilf- und Ratlosmachende, was in der Vernichtung des großen Menschen liegt, kann begreiflicherweise auch bei ihm nicht zur Anerkennung gelangen.

Carriere. Noch optimistischer ist die Auffassung, die Carriere vom Tragischen hat. Den Schlüssel für das Verständnis des Tragischen findet auch er in der über widerstrebende Elemente siegreich werdenden Idee. Nur kommt bei ihm das Negative, das in Leid

---

[1]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. 2. Aufl. Berlin 1843. Bd. 3, S. 528, 554.

[2]) Vischer, Ästhetik, §§ 121, 124, 129.

und Untergang liegt, noch weniger zur Geltung. Jede Tragödie offenbare uns, daß nicht das Leben schon als solches wertvoll sei, sondern erst durch das Ideale, Gute und Wahre lebenswert werde. Die tragische Weltüberwindung sei nicht die Ruhe des Grabes, sondern die Erhebung des Gemütes zur sittlichen Weltordnung, „die Ruhe in Gott dem Lebendigen".[1]) Hiernach erhält das Tragische nahezu einen erbaulichen Zweck.

Schiller.

Doch nicht nur solche Theorien, die das Tragische von vornherein unter die Voraussetzungen eines metaphysischen Optimismus der Idee und des Sittlichen bringen, sind geneigt, den pessimistischen Grundton des Tragischen abzuschwächen, sondern auch der Kantische Moralismus kann zu einer ähnlich einseitigen Auffassung führen. Dies tritt namentlich bei Schiller hervor. Wenn bei Hegel und den Seinen Leid und Untergang viel zu sehr als Mittel zur Verherrlichung der Idee und der objektiven sittlichen Mächte behandelt werden, so dient bei Schiller Leid und Untergang viel zu sehr als bloßes Mittel für das möglichst starke Hervortreten der moralischen Kraft des leidenden und untergehenden Menschen. Das Tragische soll uns künden, wieweit es der Mensch gerade dann, wenn er gegen Leiden ankämpft, in der Kraft des moralischen Widerstandes, in der moralischen Unabhängigkeit von aller Naturmacht, in der Freiheit des Sittlichen vom Sinnlichen, in der Herrschaft der Vernunft über das Sinnliche bringen könne.[2]) Dort ist es mehr das Weiterwirken der objektiven Idee über das untergehende Individuum hinaus, hier, bei Schiller, ist es die moralische Haltung des untergehenden Individuums selbst, worin der Zweck gefunden wird, dem Leid und Untergang dienen solle.

Lipps.

Zu den einseitig optimistischen Vertretern in der Auffassung vom Tragischen gehört auch Theodor Lipps. Das Leiden ist, so führt er aus, nicht um seiner selbst willen da, sondern es soll für uns nur Mittel sein, um den in der tragischen Gestalt liegenden

---

[1]) Carriere, Ästhetik, 3. Aufl., Bd. 1, S. 169, 195.

[2]) Schiller in den Aufsätzen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", „Über die tragische Kunst" und „Über das Pathetische" (Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 182 ff., 192 f., 203 f., 282 f.).

Persönlichkeitswert fühlend mitzuerleben. Und dieser Persönlichkeitswert wieder besteht lediglich darin, daß in der tragischen Person sich die Macht des Guten rege und über sie Gewalt gewinne. Die Tragödie will uns die Macht des Guten in einer Persönlichkeit genießen lassen, wie sie im Leiden zutage tritt.[1]) Die Verwandtschaft dieser Ansicht mit Schiller springt in die Augen.

Einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen: Schopenhauer.

Gegenüber solchen einseitig optimistischen Auffassungen vom Tragischen[2]) sind Schopenhauer, Bahnsen und andere im Rechte, wenn sie die pessimistische Grundstimmung darin ebenso einseitig hervorheben. Nach Schopenhauers Urteil kann nur die „platte, optimistische, protestantisch-rationalistische Weltansicht" an das Tragische die Forderung der poetischen Gerechtigkeit stellen. Der Zweck des Trauerspiels sei allein die „Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens". Im Trauerspiel wird uns „der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph der Bösen, also die unserem Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt vor Augen gebracht".[3]) Wurde dort das Tragische viel zu sehr unter dem Druck des Ideales der sittlichen Versöhnung behandelt, so ist es hier die Stimmung der Weltverwerfung und Weltverneinung, die dem Tragischen mit gleichfalls einseitiger Ausschließlichkeit seinen Zweck gibt. Das Trauerspiel soll uns lehren, daß das Leben ein schwerer Traum und unserer Anhänglichkeit nicht wert sei. Damit ist nach Schopenhauer der Sinn des Tragischen vollständig angegeben. Erhebende, versöhnende Seiten werden von ihm nicht zugelassen.

---

[1]) Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 78 f. Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 229 f. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig 1903. S. 565 f., 570.

[2]) Auch Gustav Freytag (Die Technik des Dramas, S. 120 f., 270), Julius Goebel (Über tragische Schuld und Sühne. Berlin 1884. S. 2, 48, 100), besonders aber Duboc (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus), der absichtlich und ausdrücklich eine optimistische Weltauffassung zugrunde legt, mögen hier als Vertreter einer einseitig optimistischen Anschauung vom Tragischen genannt sein.

[3]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3. Aufl. Leipzig 1859. Bd. 1, S. 298; B. 2, S. 493 f.

Übrigens ist Schopenhauer, trotz der besseren Hervorhebung der tragischen Grundstimmung, dem Wesen des Tragischen doch bedeutend weniger gerecht geworden als Hegel und seine Schule. Schon die Beschreibung der pessimistischen Grundstimmung ist zu allgemein; wenn Schopenhauer recht hätte, so würde auch das Entsetzliche und Klägliche in das Gebiet des Tragischen fallen. Ein weit größerer Mangel aber liegt darin, daß bei ihm für den ganzen verwickelten Zusammenhang des Tragischen, für die innere gegensätzliche Spannung seiner Momente bei weitem nicht in dem Grade Verständnis vorhanden ist wie bei Hegel und den ihm verwandten Denkern. Die Hegelsche Philosophie mit ihrem starken und weitherzigen Gefühl für menschliche Größe, mit ihrem, bei allem Optimismus, dennoch ungewöhnlichen Verständnis für die Härten und Zerrissenheiten des Lebens, mit ihrer die Gegensätze aufs äußerste schärfenden und doch zugleich in kühne Einheit setzenden Dialektik hat, wie auf so vielen anderen Gebieten, so auch in der Frage des Tragischen, in die tiefsten Verwickelungen des Zusammenhanges erfolgreich hineingeleuchtet.

Bahnsen.

Noch pessimistischer ist Bahnsens Theorie gestaltet. Im Tragischen wird nach seiner Überzeugung die unbedingt versöhnungslose Selbstentzweiung des innersten Kernes aller Wesen offenbar. Ihm gilt als Aufgabe des Tragikers, den Abgrund der durch und durch antilogischen, von Widersprüchen endgültig zerfleischten Welt in die grellste Beleuchtung zu setzen.[1]) Und es ist kein Wunder, daß Bahnsen zu solcher Lehre kam; denn seine eigene Persönlichkeit und sein eigener Lebenslauf zeigen uns eine Tragik von ausgesuchter Schärfe und Grausamkeit.[2]) Weiterhin — im

[1]) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Lauenburg 1877. S. 45, 65, 69, 72 und sonst.

[2]) Bahnsen, Wie ich wurde, was ich ward. Herausgegeben von Rudolf Louis. München und Leipzig 1905. Es ist erfreulich, daß, dank den Bemühungen des Herausgebers, Bahnsen, dieser so wenig gewürdigte hochbedeutende Denker, jetzt, mehr als zwanzig Jahre nach seinem Tode, durch seinen Nachlaß noch einmal stark und fesselnd zu uns spricht.

folgenden Abschnitt — werde ich auf seine Theorie etwas näher einzugehen haben.

Hartmann. Auch Hartmann vertritt, wie kaum anders zu erwarten ist, eine einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen. Das Tragische hat einen mikrokosmischen Charakter, es spiegelt den makrokosmischen Weltverlauf wieder. Dies bedeutet aber bei Hartmann, daß im Tragischen ein Einzelfall dieselbe Willensverneinung als Ende dieses Einzelverlaufes zeigt, welche in einer das gesamte Sein umfassenden Gestalt der Endzweck des „makrokosmischen Prozesses" ist. Im Tragischen offenbart sich uns abbildlich die Hinüberführung des von der Leidenschaft und Qual des Wollenwollens besessenen Weltwillens in das Nirwana.[1]) So ist auch hier dem Tragischen nicht nur eine pessimistische Grundstimmung gegeben, sondern sein Wesen ist derart vollständig pessimistisch aufgefaßt, daß eine Wendung ins Optimistische als ausgeschlossen erscheint.

Weiße. Unter den Philosophen der Schelling-Hegelschen Art ist es besonders Weiße, der sich der üblichen optimistischen Auffassung entgegenstellt. Was im Tragischen untergehe, dies sei nicht das Endliche und Irdische als solches. Darüber würde man sich trösten können. Sondern der tragische Untergang treffe geradezu das Göttliche in dem Endlichen, also das, was man für das ewig Bestehende und über den Untergang der Endlichkeit Erhebende und Tröstende halten sollte.[2]) Hierin liegt freilich eine Metaphysizierung des Tragischen, wie sie eben in der deutschen spekulativen Philosophie üblich war. Doch aber ist Weißes Auffassung schon darum bemerkenswert, weil sie sich der optimistischen Einseitigkeit der von Hegel und seinen Schülern vertretenen An-

[1]) Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 379 ff. Auf demselben Boden steht Leopold Ziegler (Zur Metaphysik des Tragischen. Leipzig 1902. S. 93 ff.).

[2]) Christian Hermann Weiße, System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Leipzig 1830. Bd. 2, S. 323 f. Auch A. W. Schlegel sieht eine pessimistische Weltstimmung als Grundlage des Tragischen an (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 3. Aufl. Leipzig 1846. Bd. 1, S. 40 ff.).

schauung entschieden entgegenstellt. Übrigens hat Weiße nichts anderes gethan, als daß er die Lehre Solgers vom Tragischen nach der pessimistischen Seite hin zuspitzte.

Synthese von Pessimismus und Optimismus.

Wie schon diese Abweisung sowohl der Auffassungen, die das Pessimistische im Tragischen übersehen oder vernachlässigen, wie auch derer, die der optimistischen Seite keinen Raum gönnen, erkennen läßt, wird das Eigentümliche der hier vertretenen Ansicht darin bestehen, daß sie — kurz gesagt — Pessimismus mit Optimismus verknüpft. Die Grundstimmung im Tragischen ist ausgesprochen pessimistischer Art, trotzdem läßt, wie wir weiterhin sehen werden, das Tragische versöhnende und erhebende Stimmungen zu umfassender und starker Entfaltung kommen. Das Tragische, pessimistisch im Grunde, vermag doch zugleich auch eine fühlbare Erleichterung und Befreiung von der Schwere des Pessimismus zu erzeugen. Starke Erhebungen mannigfacher Art können, wie wir sehen werden, auf seinem Boden erwachsen. So kann bei stark entwickelter pessimistischer Grundlage doch auch dem optimistischen Bedürfnis des menschlichen Geistes im Tragischen eine weitgehende Befriedigung zuteil werden.

Das objektive Schicksal.

Der schicksalsmäßige Charakter des Tragischen ist einer Steigerung fähig. Bisher hatte das Schicksalsmäßige lediglich den Sinn, daß der tragische Nerv des Einzelfalles zugleich in hervorragendem Grade eine wesentliche Seite am Weltlauf *bedeute*. Davon dagegen, daß sich in dem tragischen Einzelverlaufe Schicksalsmächte zu *objektiver* Geltung bringen, war bisher nicht die Rede. Auf dieses *wirkliche* Vorhandensein waltender Mächte in dem tragischen Vorgange soll nun die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Es handelt sich um jene Steigerung des schicksalsmäßigen Charakters, die darin besteht, daß in dem Handeln und Leiden der tragischen Individuen überindividuelle, der Weltordnung angehörige Mächte sichtbar werden. Ich werde diese Mächte der Kürze halber häufig als die *hohen* oder *großen* Mächte bezeichnen. Gemeint sind hiermit stets solche Mächte, die dem menschlichen Einzelgeschehen übergeordnet sind, die als Träger der allgemeinen Ordnung der Dinge anerkannt sein wollen.

Es kann keine Frage sein, daß eine Darstellung, die in diesem gesteigerten, objektiven Sinne schicksalsmäßig ist, den tragischen Verlauf gewichtvoller macht und somit der Forderung des Menschheitlich-Bedeutungsvollen (S. 90) in erhöhtem Maße Geltung verschafft. Wir erhalten von einer solchen Darstellung den Eindruck, daß in den Reden und Handlungen, den Leiden und Kämpfen der Personen der eherne Gang hoher, heiliger Mächte, das unerbittliche Walten tiefgegründeter Ordnungen, weitgreifender Gesetze hervortrete. Das Gefühl von der Unabwendbarkeit der furchtbaren Geschicke, das Gefühl von dem Gegensatze zu allem Zufälligen, Gemachten, Ersonnenen wird geschärft und befestigt.

Doch ist dieser ins Objektive gesteigerte schicksalsmäßige Charakter keineswegs Bedingung des Tragischen. Der tragische Eindruck ist auch dann schon von wirksamer Art, wenn lediglich jene ideelle Ausweitung des Einzelverlaufs, jene Emporhebung seiner Einzelgestalt zu charakteristischer Bedeutung für den Weltlauf vorhanden ist. Nur soviel soll behauptet sein, daß der tragische Eindruck mächtiger, metaphysischer, religiöser wird, wenn der Dichter uns durch seine Darstellung zugleich das Schreiten und Walten großer Mächte, das unabwendbare Sichauswirken hoher Ordnungen zu fühlen gibt.

Zweiteilung: Tragisches des objektiven Schicksals und Tragisches des Einzelgeschehens.

Besonders in der spekulativen deutschen Ästhetik wird das objektiv Schicksalsmäßige als Erfordernis des Tragischen überhaupt betrachtet. Diese Annahme liegt, wie selbstverständlich, den Ausführungen Schellings, Hegels und der Ihrigen über das Tragische zugrunde. Aber auch sonst findet man häufig diese Übersteigerung des Tragischen. Und zwar neigen naturgemäß gerade die groß- und tiefdenkenden Betrachter des Tragischen dazu, jene Ausgestaltung des Tragischen in der Richtung der hohen Schicksalsmächte für gleichbedeutend mit dem Wesen des Tragischen überhaupt anzusehen. Hebbels Aussprüchen über das Tragische z. B. liegt überall die Überzeugung zugrunde, daß die Tragik des Individuums zugleich eine Angelegenheit der überindividuellen Gewalten, Ordnungen und Gesetze sei, daß sich das Weltgesetz darin offenbare. In einem Epigramme ruft er dem Tragiker zu,

den Menschen in jener erhabenen Stunde zu packen, wo ihn die Erde entläßt und er den Sternen verfällt, wo das Gesetz der Selbsterhaltung dem höheren Gesetz weicht, das die Welten regiert.[1]) Ebenso ist, wenn in einer Schrift über Hebbel die Tragödie als „Darstellung des Widerstreites zwischen Weltwillen und Einzelwillen" bezeichnet wird,[2]) das objektiv Schicksalsmäßige geradezu in die Begriffsbestimmung der Tragödie aufgenommen.

Ich dagegen vertrete die Überzeugung, daß es neben dem Tragischen der großen Schicksalsmächte auch ein berechtigtes Tragisches gibt, das gemäß der Darstellung des Dichters diesen Eindruck nicht hervorbringt. Wie schon an zwei Stellen (S. 54, 84), so treffen wir auch hier wieder auf eine Zweiteilung des Tragischen. Dem Tragischen der Weltordnung, des Weltgesetzes, des objektiven Schicksals steht das Tragische des Einzelgeschehens gegenüber. Auch in diesem Falle haben die Gestalten und Handlungen menschheitliche Bedeutung, schicksalsmäßigen Sinn. Aber es entsteht uns nicht der Eindruck, daß sich die schicksalsmäßige Bedeutung zu objektiven Schicksalsmächten, zu überindividuellen Ordnungen verdichtet. Die dichterische Darstellung braucht sich zu solcher Anschauung nicht etwa ablehnend zu verhalten; sondern es wird nur eben der Eindruck solcher objektiver Ordnungen, solcher hoher, heiliger Mächte nicht erzeugt. Freilich ist auch hier das tragische Individuum der Notwendigkeit in doppeltem Sinne unterworfen: der naturgesetzlichen Verknüpfung der Körperwelt und den psychologischen Gesetzen. Aber dies ist hier immer nur eine Verknüpfung von Einzelheit zu Einzelheit. Dagegen fehlt es an der dichterischen Hervorhebung von Ordnungen und Mächten, die überindividuell das Leben und Wirken der Einzelnen bestimmen. Diese Mächte werden schließlich immer als geistig und teleologisch vorzustellen sein. Sie werden immer Hegels objektivem und absolutem Geist mehr oder weniger nahe

---

[1]) Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke. Hamburg 1891. Bd. 8, S. 61. Tagebücher. Berlin 1903. Bd. 1, S. 331; Bd. 2, S. 217, 254, 409; Bd. 3, S. 214.

[2]) Franz Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904. S. 1 ff., 184 ff.

stehen. Das Tragische der zweiten Art ist somit nüchterner, irdischer, individualistischer; es ist mehr dem Endlichen und Einzelnen verschrieben. Das Tragische der ersten Art trägt einen metaphysischen, unter Umständen religiösen Charakter, es weist einen erhabenen, ehrfurchterweckenden Hintergrund auf, es läßt uns eine sich im Lauf der Dinge offenbarende Weltordnung fühlen.

Beispiele. Wohl kein Dichter vermag seinen Tragödien so sehr das Gepräge unbezwingbar starken und unausweichlich notwendigen Schicksals zu geben wie Shakespeare. Dies ist um so bewundernswerter, als bei Shakespeare an unwahrscheinlichen Zufällen und nachlässigen Motivierungen kein Mangel ist. Wenn trotzdem jenes Gepräge des objektiv Schicksalsmäßigen entsteht, so kommt dies vor allem daher, daß Shakespeare die starke Kraft, mit der er die Personen charakterisiert und die Handlung führt, restlos sozusagen ins Objektive umzusetzen versteht. Die subjektive Wucht des Gestaltens verwandelt sich bei ihm in den Gang und Zwang wuchtigen Schicksals. Was damit gesagt ist, kann einem deutlich zum Bewußtsein kommen, wenn man etwa Hebbel mit Shakespeare vergleicht. Niemand wird Hebbel Wucht des dichterischen Schaffens absprechen; jedes Wort, jede Wendung soll eine herausgehobene Bedeutung haben. Und doch fühlt man aus seinen Dramen das Herrschen der großen Schicksalsmächte bedeutend weniger heraus. Bei Hebbel findet eben diese Umsetzung der Kraft des dichterischen Schaffens ins Objektive nur teilweise statt; die Kraft des Schaffens bleibt zum Teil in betont subjektiver Form zurück. Wir fühlen die Anstrengung, Zusammenraffung des Dichters, sein sich nicht Genugtunkönnen an Kraft; aber eben darum wird das unerbittliche, Ruhe mit Gewalt verbindende Schreiten des Schicksals weniger vernehmbar. In höherem Grade findet jene Umsetzung bei Grabbe statt. In manchen seiner Stücke bringt er den Eindruck stürmisch über die Erde hinfegenden, widerstandslos mitreißenden weltgeschichtlichen Schicksals hervor. Und denselben Vorzug zeigt Kleists Hermannsschlacht. Vergleicht man Goethe und Schiller, so kann kein Zweifel sein, daß das Walten der Weltordnung bei diesem mehr hervortritt als bei jenem. Clavigo,

Egmont, auch Götz, Tasso, ebenso Werther und Wahlverwandtschaften gehören dem Tragischen des Einzelgeschehens an. Iphigenie dagegen, noch mehr Faust lassen uns in dem Einzellauf das Walten heiliger Mächte deutlich fühlen. Von Schiller stellen vor allem Wallenstein, Braut von Messina, Jungfrau, Tell, auch die Räuber den objektiv schicksalsmäßigen Typus dar. Im allerhöchsten Grade gehört diesem Typus Wagners Ring des Nibelungen an.

Günstige und ungünstige Bedingungen für die objektiv-schicksalsmäßige Behandlung.

Die objektiv schicksalsmäßige Darstellungsweise legt sich dem Dichter besonders dort nahe, wo es sich um geschichtliche und sagenhafte Stoffe handelt. Hier bringt es das Stehen der Menschen und Ereignisse in weiten und großen Zusammenhängen mit sich, daß die Darstellung leicht den Eindruck des Waltens großer Schicksalsmächte zu erzeugen vermag. Schwieriger ist dieser Eindruck zu erreichen, wo der Stoff dem privaten Leben entnommen ist. Daß dies indessen auch hier möglich ist, beweist z. B. Gottfried Keller. Wer könnte die Novelle „Das verlorene Lachen" lesen, ohne in den Wirren, Bitternissen und der endlichen Ausgleichung im Lebenslaufe Jukundis und Justinens das stille Walten herber und zugleich freundlicher Ordnungen des Daseins zu empfinden? In allen Fällen aber hat die Erzeugung dieses Eindrucks zur Voraussetzung, daß das tragische Geschehen den Charakter des natürlichen, selbstverständlichen Weiterschreitens, des so sein müssenden und nicht anders sein könnenden Sichabwickelns an sich trage. Wo uns unwahrscheinliche Zufälle, ausgeklügelte Lagen, allzu verzwickte Intrigen, unpsychologisch sich benehmende Menschen entgegentreten, dort ist es mit dem Eindruck des Schicksalsmäßigen nicht nur, wie ich schon hervorgehoben habe (S. 94 ff.), in der ersten, sondern auch — und zwar um so mehr — in der gesteigerten zweiten Bedeutung vorbei. Daher hören wir aus Schillers Don Carlos, der besonders vom dritten Akte an durch ein ungeschickt künstliches Räderwerk gelenkt wird, lange nicht wie aus seinem Wallenstein den zwingenden Gang der großen geschichtlichen Mächte heraus. Aber auch in solchen Dichtungen, die den Charakter des ausgesprochen Phantasievollen, spielend

Romantischen, des Abenteuerlichen, Schweifenden, Losen an sich tragen, wird sich der Eindruck hoher Mächte nur schwer erzeugen lassen. So entsteht uns in Longfellows Spanischem Studenten, der reich an tragischen Verwickelungen ist, wegen des spielend abenteuerlichen Hin und Her kaum etwas von diesem Eindruck. Wird aber in derartigen Dichtungen dennoch vom Dichter darauf hingearbeitet, daß das Wirken von Schicksalsmächten daraus hervorspringe, so erhält dieses Schicksal nur zu leicht den Charakter des Eigensinnigen, Spukhaften, Karikaturartigen. So ist es in Mörikes Maler Nolten: die sinnreichen, vielsagenden, ahnungsschweren Schicksalsschlingungen darin haben doch zugleich etwas Sinnloses, Absurdes. Dies stört in merklicher Weise das Entzücken, in das diese Dichtung mit leichtem Flügelschlage unsere Phantasie versetzt. Am grellsten haftet dieser Mangel der sogenannten deutschen Schicksalstragödie an. Hier macht die ernstgemeinte, kleinlich verstandesmäßige, gespensterhafte Phantastik das Schicksal zu einer halb lächerlichen, halb grausigen Fratze. Daß übrigens auch ein dichterisches Schaffen von springender, launenhafter, willkürlich subjektiver Art unter Umständen den Eindruck des objektiv Schicksalsmäßigen hervorbringen könne, zeigt Byrons Don Juan. Durch die Schilderung von der Erstürmung der Festung Ismail z. B. geht das Rasen entfesselter schrecklicher Schicksalsgewalten. Freilich ist nur ein Dichter von der Größe und Kraft des Tones, wie sie Byron hat, imstande, trotz der unaufhörlichen subjektiven Abschweifungen und Einschaltungen dennoch seiner Darstellung objektiv schicksalsmäßigen Charakter zu geben.

Transcendentes und immanentes Schicksal.

An einer späteren Stelle der Betrachtungen werde ich auf das objektiv schicksalsmäßige Gepräge des Tragischen näher einzugehen haben. Insbesondere werden die beiden prinzipiell verschiedenen Auffassungen von dem Walten des Schicksals zu erörtern sein, die, im Anschluß an die geschichtliche Entwickelung der religiösen und philosophischen Weltanschauungen, im Laufe der Zeiten an der Tragödie und der tragischen Dichtung überhaupt hervorgetreten sind. Die Schicksalsmächte können nämlich im Verhältnis zum menschlichen Handeln entweder als transcendent

oder als **immanent** aufgefaßt werden. Im ersten Falle greifen sie von außen her, aus jenseitiger Ferne in den Gang des menschlichen Geschehens ein; der natürliche, sich selbst überlassene Verlauf des menschlichen Geschehens wird durch ihr Hereinwirken abgeändert. So ist es im alten griechischen Drama, bei Homer und Virgil, im altindischen Drama und Epos, so aber auch in der Bibel, bei Calderon, Tasso und anderen christlichen Dichtern. Die griechische Moira wie die christliche Vorsehung sind transcendente Schicksalsmächte. Im zweiten Fall sind die überindividuellen Mächte innerlich eins mit dem Verlaufe des menschlichen Fühlens, Sinnens, Wollens und Handelns. Sie sind nichts anderes als die großen Gesetze selbst, nach denen sich der natürliche Lauf der menschlichen Dinge vollzieht. Indem der Mensch den Trieben und Entschließungen des eigenen Herzens folgt, gehorcht er ebendamit zugleich überindividuellen, den Entwickelungsgang der Menschheit bestimmenden, eine geistige Weltordnung darstellenden Gesetzen. Indem sich die Individuen nach ihren eigenen individuellen Gesetzen ausleben, verwirklichen sie zugleich Gesetze, die über die Köpfe der Individuen übergreifen und den Gang des Ganzen bestimmen. Dies ist die dem modernen Geist entsprechende Auffassung vom Schicksal.

Abwehr von Mißverständnissen.

An späterer Stelle, wie gesagt, wird auf diesen Unterschied und seine Bedeutung für die Ausgestaltung des Tragischen einzugehen sein. Hier möge nur noch eine Bemerkung ihren Platz finden. Es wäre ein arges Mißverständnis, zu glauben, daß der Dichter uns, sobald er in seiner Darstellung des Tragischen das Walten der Schicksalsmächte hervortreten lasse, eine genaue, philosophische Auffassung der Schicksalsmächte und ihres Verhältnisses zu den Individuen vorführen müsse. Es wäre so töricht als möglich, zu meinen, daß überall dort, wo uns der tragische Verlauf das Walten von Schicksalsmächten zeigt, uns auch durch die dichterische Darstellung klar werden müsse, wie es geschehe, und wie es ohne Widersprüche geschehen könne, daß sich in den individuellen Akten der Personen zugleich überindividuelle geistige Mächte verwirklichen. Der Dichter hat recht, wenn er derartige

philosophische Ansprüche weit von sich weist. Wir haben uns in unserem ästhetischen Betrachten dabei zu beruhigen, daß uns das individuelle Geschehen überhaupt eine tiefere, in der Weltordnung gegründete Notwendigkeit fühlen lasse. Mehr als dieses unbestimmte Überhaupt dürfen wir vom Dichter nicht verlangen. Über die nähere Ausgestaltung und Durchführbarkeit dieses Verhältnisses mag sich jeder Leser, je nach seinem philosophischen Können und Wissen, seine Gedanken machen. Doch gehören derlei Gedanken nicht mehr zu dem ästhetischen Eindruck.

Selbst dies wäre schon zu viel gefordert, daß der Dichter, der uns aus dem tragischen Verlauf die Notwendigkeit des Schicksals herausfühlen läßt, uns das Vorhandensein größerer Mächte als seine Überzeugung hinstellen müsse. Es genügt, daß die Dichtung zu uns spricht: der Gang der menschlichen Dinge sieht so aus, als ob sich objektive Schicksalsmächte darin auswirkten; er macht auf Phantasie und Gefühl den Eindruck, als ob darin eine höhere Notwendigkeit zum Ausdruck käme. Ob der Dichter, indem er diesen Schein, diesen Eindruck hervorbrachte, seiner Überzeugung von dem tatsächlichen Vorhandensein solcher hoher Mächte Ausdruck geben wollte, ist eine weitere Frage, — zudem eine Frage, die sich häufig nicht sicher beantworten lassen wird. Wollte man vom Dichter verlangen, daß er uns seine Überzeugung vom Schicksal genau mitteile, so würde das ästhetische Genießen beispielsweise der Shakespeareschen Dramen durch eine Menge von Bedenken, Zweifeln, Unklarheiten gestört werden. Von einer derartigen Ungewißheit aber spürt der unbefangene Leser nichts. Und dies kommt eben daher, weil wir von der Dichtung nur verlangen, daß uns die tragische Entwickelung den Eindruck schicksalsvollen Geschehens mache.

Überhebungstheorie.

Die Ansicht, die das Tragische einseitigerweise mit dem Tragischen des objektiven Schicksals gleichsetzt, nimmt besonders oft die Form der Überhebungstheorie an. Hiernach liegt im Tragischen stets folgender Sachverhalt vor: das Individuum wird maßlos, überspringt die dem endlichen Menschen gesetzten Schranken, fordert hierdurch das Schicksal heraus, das Schicksal reißt das

maßlose Individuum in Leid und Verderben. Soweit dieser Theorie die einseitige Annahme zugrunde liegt, daß zum Tragischen das Walten eines objektiven Schicksals gehöre, brauche ich mich nach den vorausgegangenen Betrachtungen mit ihr nicht weiter zu beschäftigen. Doch bietet sie noch andere Seiten dar, die zu Bemerkungen herausfordern.

Auch nach der Überhebungstheorie wird die Größe der tragischen Person anerkannt, und ferner erscheint auch hier die Größe der Person als Ursache des hereinstürzenden Unheils. Allein diese Theorie faßt die Größe des tragischen Menschen sofort als ein Nichtseinsollendes und umgekehrt das Leid als ein Seinsollendes auf. Nach meiner Auffassung hingegen liegt in der Größe der tragischen Person überhaupt kein allgemeingültiges Verhältnis zur Frage des Seinsollenden, während das tragische Leid stets den Stachel des Nichtseinsollenden in sich trägt. In der Größe des tragischen Helden liegt weder die Übereinstimmung mit der heiligen Weltordnung und ihren Schranken, noch der Widerspruch gegen sie eingeschlossen; diese Frage ist offen gelassen. Die Überhebungstheorie dagegen brandmarkt die tragische Person sofort zu einem Frevler oder doch zu einem auf dem Wege dahin sich befindenden Menschen. Das Leid aber gilt ihr als etwas Wohlverdientes, als etwas, was von vornherein restlos in die wünschenswerte Weltordnung aufgeht. Davon, daß das Leid etwas Erschreckendes an sich habe, zum Zweifel an dem guten und vernünftigen Sinne der Welt stimme, uns in Graus und Abgrund blicken lasse, kann hier grundsätzlich keine Rede sein. Die Überhebungstheorie ist insofern eine einseitig optimistische Auffassung vom Tragischen.

Man begegnet der Überhebungstheorie an verschiedenen Orten. Sie tritt uns bei Vischer,[1]) stärker bei Carriere[2]) und Zeising entgegen. Nach Zeising liegt das Tragische in der Erhabenheit des Egoismus, in dem Emporschrauben des Ich zum Absoluten und Unbedingten, in dem „Gottseinwollen mit Beibehaltung der

---

[1]) Vischer, Ästhetik, § 131.
[2]) Carriere, Ästhetik, Bd. 2, S. 176 ff.

Ichheit".[1]) In besonders zugespitzter Form findet sich diese Auffassung bei dem Dichter Hebbel. In seinem Aufsatz „Mein Wort über das Drama" sagt er: der tragische Dichter habe die Vereinzelung des Individuums als wesentlich verknüpft mit Maßlosigkeit anzusehen. In der Maßlosigkeit liege die Schuld des Individuums. Die Schuld sei eine uranfängliche, sie sei mit dem Leben des Menschen selbst gesetzt. Zugleich aber lasse der tragische Dichter das Vereinzelte, eben weil es maßlos sei, sich selbst zerstören und so die Idee sich in ihrer reinen Form herstellen. So geschehe der Idee „Satisfaktion", und das Drama laufe in Versöhnung aus.[2])

Beispiele für und wider die Überhebungstheorie.

Ohne Zweifel ist in zahlreichen Tragödien Überhebung die Ursache der Leiden des Helden. Ich erinnere an Xerxes bei Äschylos, an Phaëton bei Ovid, an Faust, insbesondere an den des Volksbuches und an den Klingerschen, an Byrons Manfred, Kain und Lucifer, an Karl Moor bei Schiller, an Roquairol, auch an Schoppe bei Jean Paul, an Herodes bei Hebbel, an Nero in Hamerlings Ahasver. Besonders deutlich erscheint in Freytags Fabiern die schrankenlose Vermessenheit als Ursache, durch die das furchtbare Schicksal auf das Geschlecht der Fabier herabgerufen wird. Auch Mazeppa in dem gleichnamigen Trauerspiel Gottschalls gehört hierher. Oder man denke an Dostojewskys Raskolnikow: dieser will sich in seinen eigenen Augen den Beweis liefern, daß er ein außergewöhnlicher Mensch sei und als solcher das Recht habe, die für die große Menge geltenden Schranken zu überspringen. Er begeht zu diesem Zwecke einen Mord, vermag aber den Gedanken an die Tat nicht ruhig und stark auszuhalten, sondern gerät in einen Zustand marternder Zerrüttung, fiebernden Wahnsinns, unerträglichen, dumpfen Vorstellungszwanges. Doch bei weitem zahlreicher sind solche Fälle, die sich

---

[1]) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 325.

[2]) Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke. Hamburg 1891. Bd. 10, S. 34 ff. Auch in seinen Tagebüchern hebt er öfters die Überhebung und Maßlosigkeit als Ursprung des Tragischen hervor (Berlin 1903. Bd. 2, S. 192, 239, 254, 409; Bd. 3, S. 260).

nur höchst gezwungenermaßen oder gar nicht unter die Überhebungstheorie bringen lassen. Dahin gehören erstlich alle tragischen Entwickelungen, in denen überhaupt keine Schuld als Ursache des tragischen Sturzes vorkommt. Man denke an Antigone bei Sophokles, an Volumnia, Desdemona, Cordelia, Romeo und Julia bei Shakespeare, an Max Piccolomini, Talbot bei Schiller, an Genoveva, Agnes Bernauer bei Hebbel. Liegt hier überhaupt keine Schuld vor: wie soll da von Überhebung geredet werden können? Sodann aber läßt sich auch in der schuldvollen Herbeiführung tragischer Verwickelungen keineswegs immer Überhebung nachweisen. Von Überhebung wird nur dort die Rede sein dürfen, wo jemand die Ansprüche des eigenen Ich fühlbar über das berechtigte Maß hinaus steigert. Es muß ein maßlos starkes Selbstgefühl vorliegen und dieses zur Quelle sittlich verletzender Taten werden. Ein derartiger Bewußtseinsvorgang ist nun aber keineswegs in jedem schuldvollen Verhalten vorhanden. Wie will man die Treulosigkeit Clavigos, die schuldvolle Liebe der Jungfrau von Orleans, den Verrat des Brutus an Cäsar, wie will man selbst die entsetzlichen Frevel der Medea bei Euripides und Grillparzer oder des Golo in Hebbels Genoveva zwanglos unter den Gesichtspunkt der Überhebung rücken? In diesen und hundert anderen Fällen kann man nicht sagen, daß die Schuld aus übermäßig gesteigertem Selbstgefühl hervorgegangen ist.

Es kommt übrigens auch der Fall vor, daß ein Dichter seinem Helden ein gewaltig gesteigertes Selbstgefühl gibt, dieses aber keineswegs als etwas Verwerfliches angesehen wissen will. Die gegnerischen Personen im Stück werden freilich so dargestellt werden müssen, daß sie das gewaltige Selbstgefühl des Helden als unberechtigt und frevlerisch, also als „Überhebung" betrachten. Vom Standpunkt des Dichters aus dagegen liegt in diesem Fall, mag auch das Selbstgefühl zu schwindelnder Höhe emporgestiegen sein, keine „Überhebung" vor. Und der Standpunkt des Dichters ist doch entscheidend, wenn der in der Dichtung zum Ausdrucke kommende Gehalt angegeben werden soll. Hierher gehören Cäsar

bei Shakespeare, Napoleon und Barbarossa bei Grabbe, während in desselben Dichters Heinrich dem Sechsten das ins Riesenmäßige gesteigerte, die Schranken des Endlichen verachtende Wollen des Helden wie eine frevlerische, die Macht des Endlichen herausfordernde Überhebung dargestellt wird. Auch in Björnsons erstem Drama „Über unsere Kraft" wird das unerhört maßlose Sichhineinsteigern des Innenmenschen in die Überzeugung, durch die äußerste Kraft des Glaubens und Betens Wunder erzwingen zu können, nicht als frevelnde Überhebung gekennzeichnet. Auch hier wieder wird sichtbar, wie sehr der Theoretiker des Tragischen stets die Vielgestaltigkeit der Fälle vor Augen haben muß.

Die Erörterung der Überhebungstheorie hat gezeigt, wie eng diese Ansicht mit der Annahme einer tragischen Schuld verknüpft ist. Nach dieser Seite findet die Überhebungstheorie ihre Erledigung erst in dem Abschnitt, der über die tragische Schuld handeln wird.

Siebenter Abschnitt.

Das Tragische des äußeren und des inneren Kampfes.

Äußere Gegenmächte.

Bevor ich an die Fragen der tragischen Schuld und der tragischen Erhebung herantrete, wird es gut sein, von der Hauptstraße unserer Betrachtungen abzubiegen und die Aufmerksamkeit den tragischen Gegenmächten zuzuwenden. Neue wesentliche psychologische Züge werden hierdurch der bisher gewonnenen Bestimmung des Tragischen nicht zuwachsen. Wohl aber wird die uns bis jetzt feststehende Gestalt des Tragischen durch die folgende Untersuchung in sich mehr ausgearbeitet werden.

Wo leidvolle Schicksale vorgeführt werden, dort kommen auch die Gegenmächte, die Feinde, die das Leid verursachen, mit zur Darstellung. Dabei denkt jedermann zunächst an Feinde von außen her, an Menschen und menschliche Verhältnisse, wohl auch an Naturereignisse, die dem Menschen Verderben bereiten. In der Tat, wo uns Tragisches begegnet, fehlen solche äußere Feinde fast niemals. Die feindlichen Menschen gehen entweder absichtlich auf den Untergang der tragischen Person aus, oder es fehlt ihnen die verderbenbringende Absicht. Was dann die widrigen Verhältnisse anlangt, so werden diese bald durch kleine, elende Zufälle erzeugt, bald aus allgemeineren, tiefer liegenden, sozialen oder geschichtlichen Ursachen herausgeboren. Diese widrigen Verhältnisse können auch in Gestalt von Naturzufällen auftreten: als todbringende oder doch verheerende Krankheit am eigenen Leibe, als Verlust geliebter Personen durch unabsichtlich eingetretenen Tod, als Unglücksfall durch Herabstürzen, Ertrinken und der-

gleichen. Freilich wird solchen verderblichen Naturereignissen, wenn sie tragisch wirken sollen, das Gepräge des Schicksalsmäßigen gegeben werden müssen; durch das, was zunächst gemeiner Zufall ist, muß ein schicksalsmäßiges Walten ahnungsvoll hindurchscheinen. Davon war schon oben (S. 94) die Rede. So wirkt der Tod Kaiser Heinrichs bei Grabbe, des Dichters Marlowe in Tiecks Erzählung „Dichterleben", des Bischofs Nikolas in Ibsens Kronprätendenten, Oswalds in desselben Dichters Gespenstern, der Sturz des Baumeisters Solneß vom Turm, das Ertrinken des Tauchers bei Schiller. Hier handelt es sich teils um natürlichen Tod, teils — in den letzten beiden Fällen — um gewaltsamen Tod in Form von Unglücksfällen. Und doch empfangen wir den Eindruck einer tragischen Gegenmacht; denn was, prosaisch betrachtet, äußere, blinde Verkettung von Umständen ist, macht sich innerhalb der Dichtung als sinnvolles, bedeutungsschweres Schicksal fühlbar. Hierher gehört auch das Untergrabenwerden des hoheits- und schwermutsvollen, willensehernen Feldherrn Pescara durch die ihm aus seiner Verwundung in der Schlacht bei Pavia entstandene Krankheit von Lunge und Herz, wie dies Konrad Ferdinand Meyer in seiner düster strengen Novelle schildert. Nirgends vielleicht aber tritt ein elementares Ereignis mit so gewaltiger Schicksalswucht auf wie die Pest, die in dem Bruchstück „Robert Guiskard" von Kleist das Heer des Normannenherzogs vernichtet und schließlich diesen selbst anfällt.

Unterschiede an der äußeren Gegenmacht.

Die äußeren Gegenmächte unterscheiden sich, je nachdem sie in unmittelbarerer oder entfernterer Weise die Ursache des Leides und Unterganges sind. Sieht man sich nach den äußeren Gegenmächten z. B. im Wallenstein um, so fällt der Blick zunächst auf Octavio. Doch schiebt dieser den Buttler als unmittelbarer wirkende und von größerer Nähe aus treffende Gegenmacht zwischen sich und Wallenstein ein; und nach rückwärts weist er auf den kaiserlichen Hof als entferntere und hintergrundartige Gegenmacht hin. Dazwischen schalten sich noch Questenberg und die beiden Hauptleute Deveroux und Macdonald als helfende Werkzeuge dieser Hauptgegenmächte ein. Und an jedem anderen Drama lassen

sich die äußeren Gegenmächte ebenso leicht unter diesem Gesichtspunkte ordnen.

Mit derselben Leichtigkeit kann man die äußeren Gegenmächte nach der zeitlichen Folge ihres Auftretens und Eingreifens unterscheiden. Der Verlauf der tragischen Verwickelung bringt es mit sich, daß neue Gegenmächte hinzukommen, während vielleicht andere, nachdem sie das feindliche Geschick ins Rollen gebracht, in den Hintergrund treten. In der Regel wird die Zahl der Gegenmächte im Lauf der tragischen Entwickelung größer. Unklugheit, Verblendung, Freveltaten der tragischen Person lassen neue Feinde entstehen, ebenso das Bemühen der schon vorhandenen Gegenmächte, alle Mittel zum Sturze des Gegners aufzubieten. So schwillt in Shakespeares Richard dem Zweiten, im Wallenstein, in Grillparzers Ottokar die Zahl der Gegenmächte lawinenartig an.

Ein weiterer Unterschied ergibt sich aus dem Verhältnis, in dem das Wissen der tragischen Person zu den äußeren Gegenmächten steht. In den allermeisten Fällen weiß die tragische Person — freilich bald mehr, bald weniger — von den Gefahren, die sie umringen. Doch gibt es auch Fälle, in denen die tragische Person völlig ahnungslos vom Untergange erfaßt wird. Alle feindseligen Pläne, alle Tücken und Teufeleien sind ihr verborgen geblieben. So ist es mit Siegfrieds Tod im Nibelungenlied. Wo solch ein ahnungsloser Untergang stattfindet, gibt es natürlich keine tragischen Kämpfe vor der plötzlich hereinbrechenden Katastrophe. Wenn ich daher das Tragische, in dem nur äußere Gegenmächte vorkommen, als das Tragische des äußeren Kampfes bezeichnen werde, so ist dieser Ausdruck mit Rücksicht auf die bei weitem größere Mehrzahl der Fälle gewählt. Das Tragische des ahnungslos hereinbrechenden Unterganges ist trotzdem, daß der Name nicht paßt, dennoch stillschweigend dazuzurechnen. Übrigens hat der Eindruck dieser Art des Tragischen seine besonderen Vorzüge. All die Entfaltungen und Steigerungen von Kraft freilich, die mit dem Auf- und Niederwogen von Kämpfen verbunden sind, kommen hier nicht vor. Dafür aber ist der grelle Kontrast, in dem die Unbefangenheit, Sorglosigkeit, Heiter-

keit des Helden zu den im geheimen immer drohender anwachsenden feindlichen Mächten steht, und die Plötzlichkeit der Vernichtung von einer eigentümlichen und starken ästhetischen Wirkung.

Innere Gegenmächte.

Doch alle diese Unterschiede sind von geringer Bedeutung im Vergleich zu der Hauptgliederung in äußere und innere Gegenmächte. Schon ein flüchtiger Überblick über die bekanntesten Tragödien läßt erkennen, daß es auch innere Gegenmächte gibt. In der eigenen Brust des Helden selbst können Mächte auftreten, die sich gegen sein Selbst feindlich kehren und ihn innerlich zu Falle bringen. Natürlich darf nicht jede Leidenschaft schon darum, weil sie den Helden tragisch verwickelt und stürzt, als innere Gegenmacht aufgefaßt werden. Cäsar geht infolge seines überragenden, herrschgewaltigen Geistes und seines Strebens nach Alleinherrschaft zugrunde; Egmont verfällt dem Tode infolge seiner leichtblütigen Vertrauensseligkeit. Aber es wäre verkehrt, diese Richtungen des Gemütes als tragische Gegenmächte aufzufassen. Vielmehr bilden sie in dem tragischen Kampfe das positive Glied, den Angriffspunkt für die feindlichen Mächte. Von inneren Gegenmächten wird nur dort die Rede sein können, wo die tragische Persönlichkeit gespalten ist, wo sich in ihr ein feindlicher Gegensatz auftut. In der Tat ist das Innenleben der tragischen Person häufig derart auseinandergerissen, daß auf der einen Seite das bessere, edlere, sanftere, gesündere, auf Glück und Harmonie angelegte Selbst, auf der anderen der niedrige, heftige, dämonische, gefährliche Teil ihres Wesens steht. In mannigfaltiger Weise kann sich dieser Gegensatz gestalten; immer aber muß es so sein, daß es in der tragischen Person Anlagen und Entwickelungen gibt, die, wenn sie allein vorhanden wären, von sich aus dieses Individuum nicht in inneres Verderben stürzen würden, und daß sich nun mit diesen Anlagen und Entwickelungen andere verquicken, die es mit sich bringen, daß inneres Verderben hereinbricht. Und diese Zerlegung der tragischen Person in zwei feindliche Teile darf nicht etwa nur das Ergebnis einer vom Leser angestellten Erwägung, einer von ihm vorgenommenen psychologischen Zergliederung sein. Die inneren Gegenmächte

müssen in der dichterischen Gestaltung, für unser Fühlen und Anschauen, in dieser ihrer Feindseligkeit hervortreten. Das heißt: der innere Gegensatz muß von der Person, in der er stattfindet, auch wirklich als Zwiespalt, als Zerklüftung gefühlt werden; die Person muß spüren, daß ihr Selbst gespalten, von sich abgefallen ist, und daß der eine Teil den anderen und das ganze Selbst in inneres Verderben zieht. Naturgemäß wird die Person diesem Hineingezogenwerden in inneres Verderben nicht einfach nur zuschauen, sondern es wird der positive, bessere, gesündere Teil des Selbstes Widerstand leisten. So ergeben sich innere Kämpfe und Zerrüttungen, ein Wechsel von Aufraffungen und Niederlagen, von vergeblichem Widerstand und fortschreitendem inneren Zusammenbruch. In allen solchen Fällen darf von inneren tragischen Gegenmächten die Rede sein. Denn fragt man nach der Ursache des inneren tragischen Zusammenbruchs und Verderbens, so besteht die Antwort in dem Hinweis auf die gespaltene Persönlichkeit, innerhalb deren ein Teil im Kampfe mit dem anderen liegt.

Beispiele.

Wer sich etwa von den Shakespeareschen Gestalten Macbeth, Brutus, Hamlet, Richard den Zweiten, von den Schillerschen Karl Moor, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans, von den Goetheschen Clavigo und insbesondere Faust in ihren seelischen Zuständen vergegenwärtigt, der blickt in Gemüter hinein, die von inneren Kämpfen zerrissen sind. Aus Grillparzer drängen sich uns Medea, Jason, Sappho auf, aus Hebbel Golo in der Genoveva, aus Wagner Tannhäuser und Wotan, aus Byron Harold, aus Ibsen Skule in den Kronprätendenten, Rebekka West, Baumeister Solneß, der Bildhauer Rubek, aus Gerhart Hauptmann Johannes Vockerat, der Glockengießer Heinrich, aus delle Grazies Drama „Der Schatten“ Werner. Auch ohne eine Analyse anzustellen, bemerkt jeder, daß es sich in diesen Beispielen um innere Gegenmächte und Kämpfe verschiedenen Grades und verschiedener Art handelt. Und es wird meine Aufgabe sein, auf die Unterschiede einzugehen, die sich in dieser Hinsicht ergeben. Zunächst indessen müssen einige Punkte erledigt werden, die sich auf die inneren tragischen Kämpfe überhaupt beziehen.

Weiterer Umfang des inneren Zusammenbruchs.

Es ist klar: von inneren tragischen Gegenmächten kann nur dort die Rede sein, wo innerer Zusammenbruch stattfindet, wo sich das Selbst innerlich aufreibt, sich innerlich zugrunde richtet, oder wo doch die Gefahr inneren Verderbens droht. Doch nicht an jedem inneren Zusammenbruch sind innere tragische Gegenmächte beteiligt. Die innere Vernichtung erfolgt häufig schon dadurch, daß der Mensch dem Ansturm der äußeren Geschicke nicht gewachsen ist. Julia bei Shakespeare, Gretchen bei Goethe, Hero bei Grillparzer, die geschändete Lucretia in Ovids Fasten werden innerlich vernichtet, ohne daß dabei innere Gegenmächte wirksam wären. Lehrreich ist Sappho bei Grillparzer. Diese wird von Eifersucht und von dem Gefühl erlittenen Undanks derart gequält, daß die Gefahr inneren Unterganges nahe liegt. Und doch: hätte der Dichter den inneren Untergang Sapphos nur durch diese beiden Gefühle herbeigeführt, dann wäre zu urteilen, daß er das Eingreifen innerer tragischer Gegenmächte ganz aus dem Spiele gelassen habe. Ein solches Eingreifen kommt erst dadurch in das Drama, daß Sappho vom Dichter in inneren Zwiespalt zwischen Kunst und Leben gebracht wird. Sappho fühlt schmerzlich, daß sie sich durch ihr Verlangen nach Liebesglück in Widerspruch mit ihrer dem Reiche der hohen Kunst angehörigen Natur gesetzt habe, und wesentlich aus dem Gefühl heraus, in ihre Natur einen unheilbaren Zwiespalt gebracht zu haben, gibt sie sich den Tod. Erst mit Rücksicht auf diese unselige Spaltung in Sapphos Gemüt darf dieses Drama als Beispiel für die Wirksamkeit innerer tragischer Gegenmächte angeführt werden. So darf ich also allgemein sagen: nur dort ist der seelische Zusammenbruch auf innere tragische Gegenmächte zurückzuführen, wo er aus der Entzweiung des Ichs, aus dem feindseligen Verhalten der beiden Hälften des Ichs gegeneinander hervorgeht.

Weiterer Umfang des Widerstreites der Gefühle.

Wie der innere Zusammenbruch, so ist auch der Widerstreit der Gefühle von weiterem Umfange als die Wirksamkeit der inneren tragischen Gegenmächte. Nicht jeder Widerstreit von Gefühlen, nicht jeder innere Kampf, in den die tragische Person geworfen wird, ist so aufzufassen, als ob dabei innere

tragische Gegenmächte im Spiele wären. Freilich kann man jeden inneren Kampf als Ergebnis aus inneren Mächten und Gegenmächten ansehen. Allein die Wucht des Tragischen erhält die innere Gegenmacht doch erst dann, wenn sie die tragische Person in ihrem Grundgefüge auseinanderreißt und hierdurch die innere Vernichtung dieser Person völlig oder nahezu herbeiführt.

Nicht leicht kommt in einem Stück so viel innerer Widerstreit von Gefühlen vor wie in Corneilles Cid. Hier wird Don Rodrigo, als ihm sein Vater die Schmach erzählt, welche ihm Chimenens Vater zugefügt, von der Pflicht der Ehre, die ihn zur Rache an Chimenens Vater treibt, und von dem Verlangen, die geliebte Chimene zu besitzen, als von zwei unerträglichen inneren Mächten zerrissen. Ebenso wird Chimene, nachdem Don Rodrigo ihren Vater getötet, von der erbitterten Feindschaft, zu der sich in ihrer Brust Ehre und Liebe erheben, gequält. Die Ehre gebietet ihr, den Tod Don Rodrigos, den sie doch zu lieben fortfährt, anzustreben. Und ähnlich steht es mit der Infantin: auch ihr Herz ist ein Schauplatz des Kampfes zwischen Ehre und Liebe. Und diese inneren Kämpfe bilden die Hauptsache des Dramas; unablässig legen die genannten Personen ihr Hin- und Hergezogenwerden in langen Ergüssen dar. Trotzdem darf man hier nicht von tragischen inneren Gegenmächten reden. Denn Liebe und Ehre gehören zur ungeteilten Substanz jener Personen; es ist nur die in außergewöhnlichem Grade konfliktvolle, unselige Lage, wodurch die beiden an sich keineswegs einander widerstreitenden Affekte in derselben Person feindlich aneinandergeraten. Einheitlich geartete Naturen werden hier infolge besonders ungünstiger äußerer Gegenmächte in innere Kämpfe geworfen. Von einem durch das Grundgefüge der Persönlichkeit gehenden Riß, von einer gefahr- und widerspruchsvollen Zusammensetzung der Grundelemente der Persönlichkeit ist hier nichts zu finden. Und so darf man denn auch nicht sagen, daß sich hier die Persönlichkeit in eine tragische Macht und Gegenmacht gespalten hätte. Dasselbe gilt von den inneren Kämpfen der Personen in Corneilles Horatius und Racines Andromache.

Ich sagte vorhin: von innerer tragischer Gegenmacht dürfe erst dann die Rede sein, wenn durch sie die tragische Person sich in ihrem Grundgefüge auseinandergerissen zeige **und** die innere Vernichtung dieser Person völlig oder nahezu herbeigeführt sei. Corneilles Cid konnte uns als Beispiel für einen Widerstreit der Gefühle dienen, dem das erste der beiden Erfordernisse mangelt. Der Widerstreit im Gemüte Emilia Galottis zeigt uns das Fehlen der zweiten Bedingung. Im Hause des Prinzen fühlt ihre reine, keusche Seele die heißen, verführerischen Regungen der Sinnlichkeit als beunruhigenden Feind in sich aufsteigen. Hier kommt ohne Zweifel eine tiefgehende Spaltung des Ichs zum Vorschein; allein sie ist doch nur erst keimartig vorhanden. Nur Anfänge von ihr nimmt Emilia in ihrer Seele wahr — Anfänge, von denen wir im Zweifel sind, ob sie ihrer Seele verderblich werden können. Der Dichter zwar will die Sache so angesehen wissen, daß der beginnende Widerstreit in ihrer Brust die höchste Gefahr für ihre Unschuld bedeute; allein glaublich zu machen hat er dies nicht vermocht. Der unbefangene Leser kann die sinnlichen Regungen, von denen Emilia spricht, in anbetracht des Charakters, wie ihn der Dichter dargestellt hat, nicht als so schwerwiegend beurteilen, daß er die Gefahr inneren Verderbens notwendig daran geknüpft sehen müßte. So werden wir also auch hier kaum von einer inneren tragischen Gegenmacht reden dürfen.

Die Beispiele zeigen sonach, daß, wo innerer Widerstreit vorliegt, immer zweierlei zu fragen sein wird. **Erstlich**: zeigt sich in diesem Widerstreit die darin stehende Person in ihren Grundfesten in zwei feindliche Teile zerspalten, oder ist der Widerstreit der Gefühle daraus hervorgegangen, daß verschiedene Seiten einer durchaus einheitlichen Persönlichkeit infolge der konfliktvoll zugespitzten Lage, in der sie sich befindet, zu Zwiespalt und Kampf auseinandertreten? Und **zweitens**: führt der Widerstreit die Person ganz oder nahezu ins Verderben, oder ist er von ungefährlicherer Art? Nur wo beide Fragen bejaht werden, liegt die Wirksamkeit einer inneren tragischen Gegenmacht vor.

Übergangsfälle. Hiermit ist schon gesagt, daß es **Übergangsfälle** geben

wird, Fälle, von denen es zweifelhaft ist, ob in ihnen der Widerstreit in der tragischen Person bis zu der Schärfe und Tiefe fortgeschritten sei, daß von einer inneren tragischen Gegenmacht die Rede sein dürfe. Werther bei Goethe kann uns als Beispiel dienen. Er reibt sich in qualvollen Kämpfen auf; er fühlt sein Herz zerstört, sein Gehirn zerrüttet. Das rasende Verlangen, Lotte zu besitzen, liegt im Streite nicht nur mit seiner Einsicht, daß dies unmöglich sei, sondern auch mit seinen Gefühlen von Pflicht und Freundschaft. Man fühlt aus seinen Briefen den unablässigen Wechsel von Emporstreben und Zurückgeworfenwerden, von Fülle und Leere, von Leben und Tod heraus. Dazu kommen die Vorwürfe, die er gegen sich selbst wegen der Störung, die er in das Verhältnis zwischen Albert und Lotte gebracht, und wegen seiner wilden Wünsche erhebt. Sein Inneres wird durch diese Kämpfe so untergraben, daß der Gedanke, freiwillig aus dieser Welt zu gehen, in ihm aufsteigt. Und nun knüpfen sich an diesen Gedanken weitere schwere Kämpfe: das Verlangen, die Welt zu verlassen, steht im Streite mit seiner Daseinsfreude; und nur langsam ringt sich aus dem Zaudern und Zweifeln, aus dem Wechsel von Bejahung und Verneinung des Lebens der feste und klare Entschluß, zu sterben, heraus. Dieser Sachlage gegenüber läßt sich in doppelter Weise urteilen. Man kann sagen: zum mindesten kommen in den Vorwürfen, durch die sich Werther quält, und in dem Widerstreit seiner Lebenslust mit dem Gedanken des Selbstmordes tragische innere Gegenmächte zum Vorschein. Denn hier liegen tiefgehende Spaltungen des Inneren vor; ein Teil des Selbstes wende sich feindlich gegen den anderen. Doch läßt sich auch die folgende Auffassung vertreten: Werther sei in dem ungeteilten Kern seines Wesens von der Leidenschaft unseliger Liebe ergriffen, und alle Zwiespälte und inneren Kämpfe, die ihn zerrütten, seien nur Auswirkungen, nur Teilerscheinungen jener einheitlichen Richtung, die sein Innenleben genommen hat. Demnach liege hier keine innere tragische Gegenmacht vor. Es kommt eben darauf an, ob das von Liebesleidenschaft ergriffene und hierdurch in einheitliche

Grundrichtung gebrachte Gemüt Werthers — wie die zweite Auffassung tut — als Mittelpunkt des tragischen Falles anzusehen sei, oder ob in jenen inneren Zerwürfnissen der Kern von Werthers Tragik gesehen werde. Ist das zweite der Fall, dann liegen alle inneren Zwiespälte und Kämpfe innerhalb jener einheitlichen Grundrichtung, und man stößt dann auf keine inneren tragischen Gegenmächte. Und mir scheint, daß diese Auffassung das Recht auf ihrer Seite hat. Denn die Liebe ist nun einmal die Leidenschaft, von der Werthers Wesen vornehmlich erfüllt und bestimmt ist, und nach der sich daher auch die Entscheidung jener Frage zu richten hat.

Zweiteilung des Tragischen.

Mit den gegenwärtigen Betrachtungen ist eine Zweiteilung des Tragischen gegeben. Um kurze Bezeichnungen zu haben, kann man das Tragische des äußeren und das des inneren Kampfes einander gegenüberstellen. Dabei ist natürlich der Ausdruck „innerer Kampf" nicht in dem Sinne jedes beliebigen Widerstreits, sondern in der zugeschärften Bedeutung zu nehmen, die soeben auseinandergesetzt wurde. Auch ist zu bemerken, daß der ausschließende Sinn, der dem Tragischen des äußeren Kampfes zukommt, dem Tragischen des inneren Kampfes nicht anhaftet. Im Tragischen des äußeren Kampfes ist nur äußerer Kampf vorhanden, während das Tragische des inneren Kampfes in den meisten Fällen zugleich äußere Kämpfe aufweist. Denn es ist natürlich, daß die inneren Zerspaltungen und Zerrüttungen sich besonders heftig erst dann entwickeln, wenn feindliche äußere Verhältnisse — Armut, unglückliche Liebe, Mangel an Anerkennung, unpassende Lebenslage und dergleichen — die in der Individualität liegenden gefährlichen Keime zu üppiger Entfaltung bringen. Und es ist weiter natürlich, daß die Unklugheiten, Überspanntheiten, die Fehlgriffe und Freveltaten, deren sich das von außen gereizte in sich uneinige Individuum schuldig macht, ihm neue Gegner erwecken und die schon vorhandenen feindseligen Verhältnisse verschärfen. So werden die inneren Gegenmächte in der Brust Karl Moors durch den schurkischen Brief seines Bruders entfacht, und Hamlets gefährliche Anlage wird durch das scham-

lose Ehebündnis seiner Mutter und durch die Kunde von der Ermordung seines Vaters zu böser Entwickelung gebracht. Und nachdem einmal Karl Moor und Hamlet auf diese Weise in scharfe innere Zwiespälte und Kämpfe geraten sind, werden sie hierdurch zu Handlungen geführt, die ihnen neue Feinde entstehen lassen.

Das Fehlen äußerer Gegenmächte.

Indessen kann es doch auch Fälle geben, in denen das Tragische des inneren Kampfes sich ohne das Eingreifen äußerer Gegenmächte entwickelt. Manche Naturen sind so unselig angelegt, daß sie, auch wenn die äußeren Verhältnisse durchaus günstig liegen, auch wenn das Schicksal es gut mit ihnen meint, dennoch sich in innerer Zerrüttung abarbeiten. Naturen von der Art Rousseaus, Byrons, Hölderlins, Heinrich Kleists, Grillparzers können ihre gefährliche Anlage in so stark zur Entwickelung drängender Weise in sich tragen, daß sie rein von innen her, auch bei Erfüllung aller ihrer sich auf die äußere Lebenslage beziehenden Wünsche, das Leben als furchtbare Last fühlen und sich in ihren Seelenleiden aufreiben. Schopenhauer ist zwar keine tragische Gestalt in vollem Sinne; von innerer Aufreibung kann bei ihm keine Rede sein. Doch aber hat er ohne Zweifel manche Stunden grauenvoller Verdüsterung, gefahrvollen inneren Kampfes erlebt, Stunden, die seinem Leben etwas von der Weihe des Tragischen geben. Trotzdem findet man in seinem Lebensgange nur wenig von feindlichen äußeren Mächten, von denen es klar wäre, daß sie an seiner schweren, feindseligen Lebensstimmung in entscheidender Weise Schuld trügen. In noch höherem Grade gilt dies von Nietzsche. Sein Innenleben entwickelte sich zu einer Tiefe der Zerrissenheit, zu einer Härte der widereinander empörten Gegensätze, zu einer Grausamkeit des Sichselbstwehetuns, daß man sich nur schwer eine Vorstellung davon bilden kann. Und doch kann man kaum sagen, daß feindliche äußere Mächte ihn in diese Entwickelung hineingetrieben hätten.

Die tragischen Gegenmächte in der Lyrik.

Übrigens auch wo an einem Tragischen des inneren Kampfes äußere Gegenmächte mitwirken, kann doch der Dichter, indem er es darstellt, unter gewissen Umständen die äußeren Gegenmächte

weglassen. Besonders ist es die Lyrik, die der Darstellung in dieser Beziehung keine Vollständigkeit auferlegt. Überhaupt braucht der lyrische Dichter, wenn er sein tragisches Leid ausströmen läßt, weder die äußeren noch die inneren Gegenmächte in mehr als nur unbestimmter, allgemeiner Weise zu bezeichnen; ja er kann sich hinsichtlich der Herkunft seiner Leiden jeder Erwähnung enthalten. So weist Hölderlin in der Ode „Die Heimat" nur ganz unbestimmt auf die Liebe als leidbringende Macht hin; aus welchen äußeren oder inneren feindlichen Mächten aber das heilige Leid, das sich mit seiner Liebe verknüpft, entsprungen sei, darüber sagt er nichts. So ist es auch in seinem Gedichte „Griechenland": wir blicken in ein schmerzlich gespaltenes Gemüt hinein, allein wir erfahren nicht, in welchem Verhältnis äußere und innere Gegenmächte an dem Herbeiführen dieses Zustandes beteiligt waren. Dasselbe gilt von „Hyperions Schicksalslied". Oder man denke an die drei kleinen Gedichte, die Heine unter dem Titel „Tragödie" zusammenfaßt: sie erwecken die Ahnung tragischen Leides, ohne uns irgendeine Andeutung über äußere oder innere Gegenmächte zu geben. Eine ähnliche unbestimmte Ahnung tragischen Geschickes weht uns aus manchen Gedichten Lenaus an: aus dem Gedicht „Der schwere Abend", aus dem, welches mit der Zeile „Ach wärst du mein, es wär' ein schönes Leben!" beginnt. Mit dieser Unbestimmtheit soll kein tadelnswerter Mangel der Lyrik bezeichnet sein. Die Lyrik ist in betontem Sinne eine Kunst des Gefühls, eine Kunst, die durch das Eigenartige des Gefühlslebens bestimmt ist. Es ist der Lyrik daher nicht angemessen, den ursachlichen Zusammenhängen der Gefühle genau nachzugehen. Immerhin braucht die Unbestimmtheit nicht überall so groß zu sein wie in den vorhin angeführten Beispielen. In seinen beiden Gedichten „Der Bann" und „Incubus" beispielsweise führt Grillparzer die Tragik seines Lebens auf bestimmte innere Gegenmächte zurück: dort auf den „wilden Dämon Phantasie", hier auf den „finsteren Geist", den er „Unfried" nennt. Und in seinem Gedicht „Jugenderinnerungen im Grünen" treten uns neben den Feinden der eigenen Brust auch äußere Gegenmächte

— die allzu harte Selbständigkeit seiner Geliebten und der rohe Stumpfsinn der Welt — in verhältnismäßig bestimmter Weise entgegen. Von erschütternd greller Tragik sind manche von Heines Lazarus-Gedichten. Zuweilen deutet er seinen leiblichen Jammer und andere feindselige Verhältnisse als äußere Ursachen seiner höhnenden Verzweiflung an; in anderen Gedichten dagegen macht er von dem Rechte des Lyrikers Gebrauch, das Unglücksgefühl ohne alle Andeutung von Ursachen hinauszuklagen. Jedenfalls ist die Bestimmtheit, zu der es die Lyrik im Bezeichnen der Ursachen des tragischen Leides bringt, noch unbestimmt genug im Vergleich zu der Genauigkeit, die wir in dieser Beziehung von Drama und Epos, als den beiden auf ursachliche Verknüpfung angelegten Zweigen der Dichtkunst, fordern. Es bestätigt sich hier eben das, was schon oben (S. 22 f.) ausgesprochen wurde: daß die Lyrik gemäß ihrem Wesen das Tragische nicht zu voller Entwickelung bringen könne.

In der Tonkunst natürlich sind — abgesehen von der Programmmusik — die äußeren tragischen Mächte noch weit weniger darstellbar als in der Lyrik. In den bildenden Künsten dagegen lassen sich diese ohne Schwierigkeit darstellen. Der kreuztragende Heiland kann von den hartherzigen Juden umgeben sein. Überhaupt kann neben dem tragisch Besiegten der Sieger mit in die Gruppe aufgenommen werden. Umgekehrt vermag die Tonkunst, wie die Lyrik, innere tragische Gegenmächte ganz wohl auszudrücken. In den Tönen kann sich ein unselig zerrissenes Gemüt ohne prinzipielle Schwierigkeit zum Ausdruck bringen. Dem Maler und Bildhauer dagegen ist es nur schwer möglich, aus Gesichtszügen und Haltung seines tragischen Helden innere Zerspaltenheit hervorblicken zu lassen.

Die tragische Gegenmacht in der bisherigen Ästhetik.

In den Theorien des Tragischen ist sehr viel — und mit Recht — von Kampf, Konflikt, Kollision und dergleichen die Rede; doch leiden diese Darstellungen meistens an dem Mangel allzu großer Allgemeinheit. Es werden die Mächte, gegen die sich der Kampf der tragischen Person richtet, in der Regel viel zu wenig eingehend behandelt; besonders pflegen die Unterschiede, die sich

an diesen Mächten als entscheidend für die Ausgestaltung des Tragischen und für die Eigentümlichkeit des tragischen Eindrucks hervortun, vernachlässigt zu werden. Vischer unterscheidet zwar den Fall, wo „der Konflikt sich klar an zwei Kämpfer verteilt", von dem anderen, wo „bloß einer den Kampf im Busen trägt".[1]) Allein er hat dabei immer nur den Gegensatz relativ berechtigter sittlicher Mächte vor Augen und zieht das, worauf es im tragischen Kampfe zunächst ankommt: das Bedrängt- und Gestürztwerden durch feindliche Mächte und die nähere Beschaffenheit dieser unheilbringenden Mächte nicht in den Kreis seiner Betrachtung herein. So findet er an dem Fall, wo sich der Kampf innerlich vollzieht, nur dies beachtenswert, daß der Gegensatz der sittlichen Mächte hier in Ein Subjekt fällt; die Zerrissenheit der tragischen Person dagegen, die Steigerung ihres Elends durch den in ihrem Inneren sich wider sie erhebenden Todfeind bleibt außerhalb seiner Gedankenreihen.

Bedeutung der inneren Gegenmacht für das Tragische.

Und doch gibt gerade dieser Umstand dem Tragischen des inneren Kampfes seine hohe Bedeutung. Wo sich gegen die tragische Person nicht nur widrige Verhältnisse und verderbensinnende Menschen kehren, sondern auch ein Teil ihres eigenen Selbstes empört, dort ist das Tragische offenbar in der schneidendsten Form vorhanden. Gehört Gegensatz und Kampf zum Tragischen, so ist diese Seite seiner Natur im Tragischen des inneren Kampfes ganz besonders entwickelt. Selbst ein Teil des eigenen Ichs hat sich hier auf die Seite der verderbenbringenden Feinde geschlagen. Der Kampf zwischen Macht und Gegenmacht hat sich hier zugleich in die eigene Brust des Helden geworfen. In dieser Herausarbeitung schärferer Zerrissenheit und innerlicherer Aufgewühltheit des tragischen Bodens, in dieser Vertiefung und Verfeinerung des tragischen Unglücks besitzt das Tragische des inneren Kampfes einen wichtigen Vorzug vor dem der anderen Art. Hiermit hängt auch zusammen, daß das Tragische des inneren Kampfes grundsätzlich psychologisch interessanter ist. Denn die widerspruchsvolle

[1]) Vischer, Ästhetik, § 135.

Verwickeltheit, die qualvolle Tiefe der menschlichen Natur, die Kraft des Ichs, sich in Gegensätze auseinanderzureißen und doch dabei dasselbe Ich zu bleiben, kann im Tragischen des inneren Kampfes weit mehr herausgestaltet werden. Doch wird das Tragische des äußeren Kampfes dadurch nicht etwa zu einer minderwertigen Art herabgesetzt. Gerade die Stärke, Ungebrochenheit, Ganzheit der Individualität, gibt dem tragischen Kampf eine Größe und Wucht, wie sie dem Tragischen jener zerrisseneren Art nicht beiwohnt. Der Held bleibt, wie wild auch die Kämpfe gegen ihn entfesselt sein mögen, als starkes, sich selbst einheitlich bejahendes, sich selbst treu bleibendes Individuum bestehen. Diese Größe des Menschlichen vermag das Tragische des inneren Kampfes naturgemäß nicht zur Darstellung zu bringen. Das Tragische des inneren Kampfes ist, wie schon ein flüchtiger Überblick über die Geschichte der Tragödie lehrt, in der griechischen Tragödie nur in sehr geringem Maße zu finden. Erst die neuere Tragödie vertieft sich derart in die Innerlichkeit des Menschen, daß der tragische Zwiespalt mit Vorliebe in die Brust des Helden verlegt wird.

Das Mißliche der subjektiv-psycho-logischen Sprache.

An dieser Stelle unserer Untersuchung wird deutlich sichtbar, wie umständlich und schwerfällig der sprachliche Ausdruck werden müßte, wenn sich der Ästhetiker in den Kopf setzte, überall eine subjektiv-psychologische Sprache zu führen. In der Sprache der Gegenständlichkeit läßt sich der Unterschied, auf den es in diesem Abschnitte ankommt, unschwer und bündig zum Ausdruck bringen. Wollte ich dagegen den Unterschied von äußerem und innerem Kampf in die subjektiv-psychologische Sprache übersetzen, so müßte von dem Inhalt gewisser gegenständlicher Gefühle und der dazu gehörigen Vorstellungen gesprochen werden. Führt sich doch der Inhalt jedes Kunstwerkes, und also auch das Tragische, auf Gefühlsinhalte zurück, die wir unwillkürlich in die dargestellten Gestalten „hinausprojizieren“ und als deren eigene inhaltliche Ausfüllung ansehen. Deswegen nenne ich diese Gefühle „gegenständliche“ Gefühle.[1]) Auf diese Gefühlsinhalte nun eben müßte

[1]) Vgl. mein „System der Ästhetik“, Bd. 1, S. 157 ff.

bei dem Unterschiede von äußerem und innerem Kampfe zurückgegangen und innerhalb ihrer dieser Unterschied in entsprechender Weise beschrieben werden. Es wäre damit an Genauigkeit des Ausdrucks nichts gewonnen, denn bei der gegenständlichen Ausdrucksweise versteht sich der stillschweigende Gedankenzusatz von selbst, daß das gegenständlich Bezeichnete im Grunde freilich nur im Betrachten als Inhalt gewisser Gefühle und Vorstellungen besteht. Wer diesen stillschweigenden Zusatz aber immer ausdrücklich mitbezeichnen wollte, der würde hiermit in seiner Sprache bis zur Unleidlichkeit undurchsichtig und pedantisch werden.

Bahnsen. Wohl nirgends findet sich das Tragische so einseitig auf das Tragische des inneren Kampfes eingeschränkt wie bei Bahnsen. Seine ganze Philosophie ist eine hohnlachende Verherrlichung des absoluten Selbstwiderspruchs. Die Welt ist ein in seinem Kerne ewig selbstentzweiter Wille ohne Versöhnung und Ausgleichung. Alle Versöhnung ist Schein und Trug. So ist es denn kein Wunder, daß ihm das Tragische eine hochwillkommene Erscheinung ist. In dem Tragischen kommt, so glaubt er, die grundwesentliche Selbstentzweiung des Weltwillens zu offenbarer Erscheinung. Der tragische Mensch ist ihm der in seinem Wollen, in seiner sittlichen Substanz versöhnungslos zerrissene Mensch. Das entscheidende Kennzeichen des Tragischen ist „die absolute Unverträglichkeit des Gewollten mit sich selber“. Zwei sich widersprechende Motive zerren an dem tragischen Menschen zugleich und in gleicher Kraft als unbedingt verbindliche Forderungen. Er wird zwischen unvereinbaren Pflichten hin- und hergeworfen. „Treue steht wider Treue“, und nicht einmal im Quietismus findet das Gewissen Rettung. Er handle, wie er wolle; im Unrecht ist er immer. Bahnsen kann die Zerspaltenheit des tragischen Individuums mit nicht genug starken Worten zum Ausdruck bringen. Mitten durch die Welt zieht ein Riß; von der Wurzel an ist die Welt tragisch geartet. Diese tragische Anlage der Welt, diese abgrundtiefe Weltnegativität kommt in dem tragisch selbstentzweiten Menschen am sichtbarsten und grellsten zum Ausdruck. Bahnsen hat ein erbarmungslos scharfes Auge für die tragischen Zerwühlungen dieser

Art. Man sieht hieraus: er schränkt das Tragische nicht nur auf das Tragische des inneren Kampfes ein, sondern er geht in der Verkürzung des Umfanges des Tragischen weiter: es fällt ihm mit einer bestimmten Art des Tragischen des inneren Kampfes zusammen. Ich könnte diese Art als das Tragische der moralischen Antinomie bezeichnen. Es wird später (im fünfzehnten Abschnitt) hiervon als von einer wichtigen Form des Tragischen die Rede sein. Ohne Zweifel hat Bahnsen diese Form des Tragischen — freilich in dem Glauben, in ihr bestehe das Tragische überhaupt — mit Wucht und Tiefblick zur Darstellung gebracht.[1])

Solger.

Auch an Solger kann hier erinnert werden. Für ihn besteht das Tragische darin, daß die menschliche Natur durch innere Widersprüche unfähig sei, die Idee darzustellen; daß der Mensch als erscheinendes Wesen zu unvereinbaren Widersprüchen verdammt sei.[2]) Doch wendet Solger seine Theorie bei weitem nicht so stark ins Pessimistische. Das Untergehen der Idee ist zugleich ihr Triumph. Nicht harte Trostlosigkeit, wie bei Bahnsen, sondern die sanftere Trauer der Melancholie liegt über den Ausführungen Solgers.

1. Das Tragische des äußeren Kampfes.

Überblicken wir die besonderen Gestaltungen des Tragischen des äußeren Kampfes, so kommt ihnen nach allem Gesagten das Gemeinsame zu, daß es sich in ihnen um ungespaltene, mit sich einige Individuen handelt. Innere Kämpfe können zwar auch hier stattfinden; aber sie dürfen nicht von der Schärfe sein, daß das Individuum in zwei einander bekämpfende Teile zerrissen und hierdurch in den Untergang gestürzt oder diesem doch entgegengeführt würde. An den mannigfaltigen Gestaltungen heben sich zwei als besonders charakteristisch hervor: erstlich die Seelen, die ungeteilt im Reinen und Guten leben, und zweitens die ungeteilt der Selbstsucht, dem Bösen hingegebenen Charaktere.

---

[1]) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Lauenburg 1877. S. 26, 45, 50 f., 62, 86.

[2]) Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 96 f., 316.

a) Das ungeteilte sittliche Gemüt.

Es gibt hohe, edle Naturen, die trotz Bedrängnis und Verfolgung, trotz Hohn und Schmach sich die klare Reinheit ihrer Seele bewahren, und die auch dann, wenn sie ein feindliches Schicksal in den Untergang reißt, sich selbst treu bleiben und den wertvollen Gehalt, dem ihr Leben gegolten hat, auch noch angesichts des Todes festhalten. Mag auch Trauer und Gram ihre Seele überschatten, mögen sie auch innerlich zusammenbrechen, so bleiben sie doch in ihrem Fühlen und Glauben unentwurzelt stehen. Und sollten sie selbst Stunden haben, wo sie an dem Weltlauf und dem Guten und an sich selber irre werden, so geht doch ihr Glaube an das Echte und seinen Wert siegreich hervor und bewahrt sie vor Selbstverlust. Unter den tragischen Gestalten, die ungeteilt in der Gediegenheit des Guten leben, strahlt keine so wie Antigone hervor. Wo sie, dem harten Gebote Kreons zuwiderhandelnd, den Bruder zu bestatten eilt, wo sie vor Kreon ihre Tat bekennt, wo sie vom Leben Abschied nimmt und ihrem Grabgemache zuschreitet, überall bleibt der Mittelpunkt ihres Wesens unverrückt. Damit ersichtlich werde, welch vielgestaltige Menge von Charakteren hierher gehört, greife ich noch einige Beispiele heraus. Iphigenie in Aulis bei Euripides und Racine, Hippolytos bei denselben beiden Dichtern, der in reinem Menschentum mild strahlende Tscharudatta in Mricchakatika; der Kaufmann von Venedig, Graf Gloster, Edgar, Kent im Lear, der Herzog Gloster in dem zweiten Teil von Heinrich dem Sechsten; bei Schiller Tell und Max Piccolomini, der bei allem Widerstreit zwischen Pflicht, Liebe, Freundschaft auch nicht vorübergehend von dem Wege der Pflicht abweicht; Valentin in Goethes Faust, Genoveva bei Hebbel, Brand bei Ibsen, Anzengrubers Pfarrer von Kirchfeld, Thusnelda in Halms Fechter von Ravenna, Arria in Wilbrandts Tragödie, Enoch Arden bei Tennyson, Risler in dem Romane Alphonse Daudets, Balder in Heyses Kindern der Welt — sie alle sind Beispiele für das Tragische des ungeteilten sittlichen Gemüts.

Verwandte Gestalten.

Nächstverwandt sind solche tragische Gestalten, die, ungeteilt und schuldlos wie jene, doch kein so klares sittliches Bewußtsein haben, daß man von ihnen sagen könnte, daß sie im Guten leben.

Es sind Naturen, deren Fühlen und Wollen überwiegend durch Triebe und Neigungen, Begierden und Affekte bestimmt ist, für die sonach sittliche Vorsätze und Grundsätze, ein Entsagen und Unterdrücken aus moralischen Gründen kaum noch vorhanden sind; Naturen also, deren Innenleben überwiegend etwas unmittelbar Gefühlsmäßiges, etwas unbefangen Naturartiges hat; Naturen, die unterhalb von Gut und Böse — diese Worte in strengstem Sinne genommen — stehen. Ich denke dabei an tragische Personen wie Ophelia, Julia, Romeo bei Shakespeare, an die beiden Liebenden in Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, an Egmont und Klärchen bei Goethe. Bei Maeterlinck finden sich manche hierher gehörige Gestalten. Hier überall vollzieht sich das tragische Schicksal an Menschen, die sich naturartig ausleben und dabei weder in Spaltung noch Schuld verfallen. Nach meiner Überzeugung nämlich sind auch Romeo und Julia bei Shakespeare wie bei Keller, auch Goethes Egmont und Klärchen, wenn man auf den Sinn der Dichter eingeht, als frei von Schuld zu erachten. Der folgende Abschnitt hat hierüber zu handeln.

b) Das ungeteilte schuldvolle Gemüt.

Das volle Gegenteil zu dem Tragischen des ungeteilten sittlichen Gemütes bildet das Tragische des ungeteilten schuldvollen Gemütes. Hier handelt es sich vorzugsweise um jene harten, ehernen Naturen, die darin aufgehen, ihre gewalttätigen, verletzenden Leidenschaften auszuleben, die kein Gesetz kennen als ihr starkes, eigensüchtiges, um fremdes Wohl unbekümmertes, auf Herrschen und Unterdrücken angelegtes Ich. Mögen sie noch so viel Wehe zufügen, in Schuld und Missetat verstrickt werden: sie bleiben ihren selbstsüchtigen Leidenschaften getreu; ohne Anwandlung von Schwäche, ohne Beunruhigung durch Gewissensbisse vollziehen sie, wozu ihr entfesseltes finsteres Ich sie treibt. Freveln gilt ihnen als Ausdruck ihrer ungewöhnlichen, kühnen, elementaren Natur. So ist denn auch ihr Sündigen stets im großen Stil gehalten. Auch angesichts des Unterganges sind sie so furchtlos, ihr schuldvolles Ich rücksichtslos zu bejahen. Trotzig, gehoben durch das Gefühl ihrer gewaltigen Individualität, gehen sie in den Tod. Das Verhalten angesichts des Todes ist die

eigentliche Probe dafür, ob ein Charakter hierher gehöre. Entwickelt sich die Tragik nicht bis zur Schärfe des Unterganges, biegt sie vorher um, so bleibt der Zweifel, ob das Bevorstehen des Todes die tragische Person nicht am Ende doch in Schwäche, Reue, Gewissensangst, moralische Reinigung oder Verzweiflung geführt haben würde. Es gibt wohl kein Drama, das eine so reiche Fundgrube für tragische Charaktere dieser Art wäre, wie Shakespeares Heinrich der Sechste im zweiten und dritten Teile. Die Königin Margaretha, die Herzöge York und Suffolk, der Kardinal von Winchester, Graf Warwick, Lord Clifford — sie alle sind Prachtstücke von elementaren, im Freveln eine große, kühne Natur ungebrochen auswirkenden Individualitäten, Verkörperungen des Nietzscheschen Ideals vom gesunden, wohlgeratenen, raubtierartigen Menschen. Belehrend ist es, wie Herzog York und Königin Margaretha — letztere besonders in Richard dem Dritten — sich in ihrem höchsten Leid verhalten. Sie schleudern die grimmigsten Flüche gegen die Missetaten, durch die ihre Feinde ihnen Wehe zugefügt; dagegen kommt es ihnen nicht in den Sinn, ihrer eigenen Missetaten zu gedenken und reuevoll sich selber zu fluchen. Sich selbst mit moralischem Maßstab zu betrachten, liegt ihnen fern. Auch Richard Gloster gehört hierher, soweit er in Heinrich dem Sechsten vorkommt. Als Richard der Dritte dagegen gehört er teilweise zum Tragischen des inneren Kampfes; denn vor seinem Ende erwacht das Gewissen und rüttelt mit zerstörender Wut an den Grundfesten seiner teuflischen Natur. Hervorragende Beispiele bietet Shakespeare auch in den beiden entarteten Töchtern Lears, in dem Herzog Cornwall und in Edmund, dem Bastardsohne Glosters, dar. Auch an das Nibelungenlied kann hier erinnert werden. Besonders Hagen und Kriemhild zeichnen sich durch ihren alle Schuld und Greuel ruhig und kalt auf sich nehmenden, ungebrochenen Willen aus. Allerdings ist hier bei aller Schuldbeladenheit eine sittliche Berechtigung vorhanden, wie sie bei jenen Shakespeareschen Gestalten nicht zu finden ist. Sodann aber muß der antiken Tragödie mit Nachdruck gedacht werden. Man stelle sich Eteokles in des Äschylos Sieben gegen Theben vor:

er stürmt in den Bruderkampf, gejagt von dem brennenden Vaterfluch, doch ohne jene „brütende, die Tatkraft schwächende, mutgebrochene Seelenstimmung", die man Schuldbewußtsein nennt.[1]) Und Ähnliches gilt von seiner Klytemnästra.

Doch auch noch andere Charaktere gehören zu dem Tragischen des ungeteilten schuldvollen Gemütes. Bisher hatte ich solche Fälle vor Augen, in denen das schuldvolle Verhalten mit elementarer Wucht aus einer groß und kühn angelegten Natur hervorbricht. Doch kann es auch so sein, daß das schuldvolle Verhalten lediglich aus Schwäche, aus Widerstandsunfähigkeit hervorgeht und sich dennoch ein ungeteiltes Stehen in der Sünde entwickelt. Das Herz wird durch den Reiz der Sünde so vergiftet, daß die Regungen des Gewissens verstummen. Don Jose in Mérimées Carmen kann uns dafür als Beispiel dienen. Er ist ein guter, braver Bursch, unverdorben, aber schwach, gegen Verführungen widerstandslos. Da bricht in sein Herz eine übermächtige, wilde Leidenschaft ein, die Liebe, gewürzt vom Reiz der Sünde, vom Taumel zügelloser Sinnlichkeit. So wird er zum Überschreiten aller Ordnungen und Schranken gebracht, er gerät auf die Bahn gewissensstumpfen Verbrechertums. Und als sich sein Schicksal vollendet, geht er gleichgültig, kühl, als gälte es eine Bagatelle, dem Tode entgegen. Wieder anders ist es bei Carmen selbst. Elementare Natur ist ihr mit jenen Shakespeareschen Verbrechern gemeinsam. Allein bei ihr ist der unwiderstehliche Drang nicht auf Herrschaft oder Rache gerichtet, sondern auf das völlig ungebundene, vom Reiz der Freiheit gesteigerte Genießen der Liebe. Sie ist eine unbefangene Teufelin; von moralischen Regungen ist sie gänzlich unberührt. Auch sie geht in den Tod, als handle es sich um eine Kleinigkeit. Nebenbei bemerkt: das Große an ihr ist ihr unbedingter Freiheitsdrang; Liebe und Freiheit ist ihr höchste Lebenssteigerung; diese will sie auskosten. Etwas Ähnliches ist

[1]) J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas, Bd. 1, S. 222 f. Der Verfasser ist ein Meister in dem Schildern und Erzeugen jener feierlich düsteren, glühend männlichen, übermenschlich leidenschaftlichen Stimmungen, die den Untergrund der Schöpfungen des Äschylos bilden.

von Don Juan bei Grabbe und Mozart zu sagen. Auch des Esseintes in Huysmans Roman gehört hierher. So verwickelt bis ins Feinste hinein auch sein Wesen ist, so geht es doch in verfaulter Perversität, in sinnlich-geistiger Selbstbesudelung restlos auf.

Durch das Tragische des ungeteilten schuldvollen Gemütes sind wir mit der Tragik, die dem Verbrechen anhaftet, in nahe Berührung gekommen. Über das Tragische des Verbrechens wird später — im neunten Abschnitt — im Zusammenhange zu sprechen sein. Dort werden auch Eigentümlichkeiten dieser Art des Tragischen zur Sprache kommen, die dem Gedankengange gemäß bei den hier angeführten Beispielen noch unberücksichtigt bleiben mußten. Denn hier hat uns an den tragischen Verbrechern nur die eine Frage interessiert, ob sie ungeteilt der Schuld hingegebene Naturen sind.

Mittlere Fälle.

Das Tragische des ungeteilten sittlichen und das des ungeteilten schuldvollen Gemütes sind zwei äußerste Endglieder, zwischen denen zahlreiche Fälle weniger ausgesprochenen Gepräges liegen. Bei einer Menge tragischer Charaktere liegt die Sache so, daß, obwohl ihnen das Merkmal der Ungespaltenheit gerade so wie jenen zukommt, doch weder von schuldloser Reinheit des Gemütes, noch auch von einer Herrschaft des Gemeinen und Bösen in der Seele gesprochen werden darf. Hohes und Niedriges ist in verschiedenen Verhältnissen gemischt, ohne daß doch die Individualität auseinandergerissen wäre. Achilles, Agamemnon, die Homerischen Helden überhaupt stellen eine solche Mischung dar, und doch sind sie ungeteilte Menschen; innerlich kampflos nehmen sie ihr Leid auf sich. Besonders interessant sind solche Fälle, in denen sich die tragische Person vom Standpunkte des Dichters und Lesers aus einer Schuld teilhaft macht, selbst aber von dieser Schuld kein Bewußtsein hat, sondern ihr schuldvolles Tun als selbstverständlichen und berechtigten Ausfluß ihrer Individualität betrachtet. Solche unschuldig schuldige Gestalten findet man häufig in den tragischen Dichtungen. Hero bei Grillparzer sündigt, indem sie sich Leandern hingibt, wider die Pflicht der Keuschheit, die ihr als Priesterin auferlegt ist; allein diese ihre Liebe quillt mit so

einfach gebietender, zweifelsfreier Entschiedenheit aus ihrer Natur, daß ihr diese Pflichtverletzung nicht als Schuld auf die Seele fällt. Ähnlich ist es bei Rahel, der Jüdin von Toledo. Daß sie den verheirateten König in ihr Liebesnetz zieht, ist ohne Frage unrecht. Allein ihr Wesen geht so restlos in übermütigem, törichtem, reizendem Spiel, in schmeichelnder, begehrender, kecker Sinnlichkeit auf, daß sie ihr Verhalten nicht als Unrecht fühlt. Oder um einen ganz anderen Dichter heranzuziehen: Hernani bei Victor Hugo erweist sich seinem Gastfreunde gegenüber als undankbar und verräterisch, indem er ihm in dessen Hause seine Braut abspenstig macht. Doch gilt ihm dies nicht als Frevel; denn er kennt nur seine Liebe zu Donna Sol, er ist derart mit dieser seiner Liebe identisch, daß ihm alles, was er um seiner Liebe willen unternimmt, als in der Ordnung erscheint. Etwas ähnliches gilt von Donna Sol und ihrem Oheim. Oder man denke an Scotts Waverley: der edle, durch seine aufopfernde Liebe und Treue sogar rührende Häuptling Fergus Mac Ivor gehört hierher. Er schließt sich dem Aufstande gegen den König an; allein seine feurige, kühne, ehrgeizige, von königlichem Selbstbewußtsein erfüllte Natur läßt es nicht zu, daß er hierin eine Verirrung sähe. So geht er denn auch reuelos, an seiner Individualität wie selbstverständlich festhaltend, in den Tod.

2. Das Tragische des inneren Kampfes.

Auch wenn wir das Tragische des inneren Kampfes in seinen Gestaltungen überblicken, so ist für die Einteilung die Frage, ob Schuld vorliege oder nicht, von entscheidender Bedeutung. In vielen Fällen ist augenscheinlich der innere Zwiespalt derart, daß dem reineren Teile des Selbstes wilde Begierden, böse Leidenschaften entgegentreten und es zu schuldvollem Sturze bringen. Der innere Kampf ist ein Kampf zwischen den guten und bösen, den lichten und finsteren Mächten in der Seele, der mit der Niederlage jener endet oder doch an eine solche Niederlage nahe heranführt. Die Zerrüttung, in welche die tragische Person fällt, ist hier sonach sittlicher Art: sittliche Verwilderung, Verkehrung, Verhärtung. Hierbei kann der edle Teil des Selbstes bis zum Schluß fühlbaren Widerstand entgegensetzen oder doch

dem Individuum Unruhe und Angst bereiten und hierdurch dartun, daß er noch nicht völlig unterdrückt ist. Oder es kann der innere Kampf nach kürzerem oder längerem Verlaufe mit der völligen Unterdrückung des besseren Selbstes enden. Dann ist aus dem innerlich kämpfenden Menschen ein verhärteter Frevler geworden.

a) Das Tragische des schuldvollen Zwiespaltes.

Sehr oft findet sich das Tragische des schuldvollen inneren Kampfes bei Schiller. Karl Moor, Fiesco, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans sind sprechende Beispiele. Besonders in ihren Selbstgesprächen läßt uns Schiller in das schuldvoll zerrissene Gemüt seiner Helden blicken. Man denke an Fiescos Ergüsse zum Schluß des zweiten und zu Beginn des dritten Aktes, an die beiden Selbstbetrachtungen Wallensteins „Wärs möglich?" und „Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang!", an das Selbstgespräch der Jungfrau „Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen". Shakespeare hat zwei hervorragende Beispiele für diese Art des Tragischen geliefert: Antonius in dem Drama „Antonius und Cleopatra" und Macbeth. Dieses zweite Beispiel zeigt, wie der Kampf zwischen dem Gewissen und dem Dämon des eigenen Inneren in völlige Verstocktheit des Herzens auslaufen kann. Etwas Ähnliches gilt vom Herzog Theodor von Gothland bei Grabbe und von Golo bei Hebbel: ursprünglich hoch- und reinfühlende Menschen werden dort durch die Niedertracht eines feindselig gesinnten Schurken, hier durch die Macht der Sinnlichkeit in kaum zu übertreffende Ungeheuer umgewandelt. Freilich wird — nebenbei bemerkt — diese Umwandlung bei Golo nicht recht glaublich. Auch Calderon bietet Beispiele für das Tragische dieser Art: Ulysses in dem Drama „Über allen Zauber Liebe" wird durch die süß erschlaffende Liebe zu Circe um seine kriegerische Tatkraft gebracht; und Cyprianus im Wundertätigen Magus wird durch die dämonische Macht der Sinnlichkeit aus der einsamen Höhe des Forschens über göttliche Dinge herabgerissen und in Sünde und Greuel gestürzt; freilich beide nicht in endgültiger Weise; das Gute siegt doch schließlich. Auch Aeneas im vierten Buch von Virgils Aeneide gehört hierher:

durch das Schwelgen in den Armen der Dido wird er seinem geschichtlichen, gottgewollten Berufe untreu. Freilich kommt der innere Kampf in Aeneas infolge des transcendenten Eingreifens der Götter in seine Brust nicht zu rechter Entwickelung. Aus der naturalistischen Litteratur kann Therese Raquin von Zola als Beispiel dienen. Dieses Drama ist eine ausgesprochene Tragödie der Schuld und des Gewissens. Wie der Reiz der Sünde zwei ursprünglich keineswegs schlechte Menschen berauscht und dann das Gewissen sie peinigt, tritt hier in grellen Bildern entgegen. Sodann ist d'Annunzio hier zu nennen. Er liebt in seinen Romanen edle, künstlerische, vornehm gestimmte Naturen zu schildern, in denen der Dämon der Wollust in ungeheuerlicher Weise anwächst und sie immer tiefer in stinkende Verseuchung hineinreißt. So ist es bei den männlichen Hauptpersonen in den Romanen „Der Unschuldige" und „Lust." Vor allem aber erlebt Georg Aurispa, der Held in dem Roman „Triumph des Todes", Kämpfe quälendster Art zwischen seinen hohen künstlerischen Stimmungen und philosophischen Gedanken auf der einen und seiner ungeheuren, unerschöpfbaren, wie ein ausfüllender Lebenszweck auftretenden Wollustgier auf der anderen Seite.

b) Das Tragische der zwiespältigen Einseitigkeit.

So klar es nun auch ist, daß in diesen und höchst zahlreichen anderen Fällen der tragische innere Kampf durch schuldvolle Begierden und Leidenschaften entsteht, so läßt sich doch der innere Zwiespalt anderer tragischer Gestalten nicht oder wenigstens nicht völlig unter den Gesichtspunkt von Moral und Schuld rücken. Es gibt innere tragische Kämpfe, denen gegenüber wir nur werden sagen können: hier liegt ein Menschliches von einseitiger, unseliger Art vor. Hiermit soll gesagt sein: wäre die tragische Person ein geistig gesünderer, abgerundeterer, mehr in gleichmäßiger und allseitiger Weise angelegter und entwickelter Mensch, ein Mensch, dessen verschiedene Seiten und Kräfte in solchem Verhältnisse zueinander stünden, daß sie sich wechselseitig förderten und ergänzten, so käme es zu keinem tragischen inneren Zwiespalt. Dieser stammt also nicht aus sittlicher Verschuldung, sondern aus der notwendigen Entwickelung einer unglücklichen,

gefährlichen Anlage. Es liegt ein Charakter vor, in dem die menschliche Natur als aus ihrem Gleichgewichte gerückt, als eine Verbindung von Verkümmerung und Übersteigerung, von Zuwenig und Zuviel erscheint. Es handelt sich sonach um eine menschliche Einseitigkeit, die in ihren höheren Graden als menschliche Verzerrung und Entartung auftreten kann. Doch darf man nicht vergessen, daß solche Einseitigkeiten auf der anderen Seite oft gerade den günstigsten Boden für die Entfaltung eigenartiger menschlicher Größe und Tiefe bilden, und daß viele besonders anziehende menschliche Werte und Leistungen überhaupt gar nicht zustande kämen, wenn die menschliche Natur sich überall in gesunden, harmonischen und glücklichen Menschen auslebte. So steht also dem Tragischen des schuldvollen Zwiespaltes das der zwiespältigen Einseitigkeit, der zwiespältigen Unseligkeit gegenüber.

Hamlet und Faust mögen vorzugsweise als Beispiele dienen. Hamlet hat auf der einen Seite ein überaus erregbares, feines und kräftiges sittliches Gefühl. Die Hochzeit seiner Mutter, noch viel mehr die Kunde von der Ermordung seines Vaters bringen ihn in sittlichen Aufruhr. Er fühlt es als heiligste Pflicht, den Mörder seines Vaters zu entlarven und zu bestrafen. Auf der anderen Seite aber leidet er an Entschlußlosigkeit, an einem kranken Willen. Diese Willenserschlaffung ist die innere Gegenmacht, die ihn zu festen und zweckmäßigen Schritten, durch die er der Erfüllung seiner Rachepflicht näher käme, nicht gelangen läßt, auf diese Weise sein scharfes Pflichtbewußtsein empfindlich verletzt und ihn zu heftigem Wüten gegen sich selbst bringt. Sein affektvoll emporstürmendes Pflichtgefühl und sein schwacher, in sich zusammensinkender Wille liegen in furchtbarem Kampfe. Die innere Gegenmacht kann nun aber hier nicht als etwas von vornherein Schuldvolles angesehen werden. Hängt doch die Erkrankung seines Willens mit dem Übermaß an reizbarer, pessimistisch malender Phantasie, an selbstquälerischer Grübelei und weichem, schwer nehmendem Gemüte zusammen! Es wäre aber töricht, Hamlet für diese Seiten seines Wesens moralisch verantwortlich zu machen. Jener Zwiespalt folgt sonach aus der unseligen Anlage seines

Geistes, keineswegs aber darf es ihm als Schuld angerechnet werden. An Adolf in dem gleichnamigen Roman Benjamin Constants, an Rudolf dem Zweiten und Libussa bei Grillparzer, an Niels Lyhne bei Jacobsen, an Paul Lange in Björnsons Drama könnte etwas Ähnliches dargelegt werden.

Oder man denke an Faust. Goethe schildert ihn als einen Menschen mit zwei Seelen. Die eine strebt dem Schrankenlosen, dem Unendlichen zu; sie will durch magische Vereinigung mit der Natur, mit dem All-Leben sich zum Unendlichen erweitern, das Glühen des Weltherzens in sich erfahren. Die andere Seele hält sich „in derber Liebeslust" an der Welt „mit klammernden Organen" fest, sie will durch Untertauchen in Natur und Leben die Lust des Irdischen und Endlichen ausschöpfen, sie will der Lebensintensität als solcher in gesteigertstem Maße inne werden. Besonders in der Gretchentragödie tritt dieser Zwiespalt in Fausts Innerem hervor; den allerstärksten Ausdruck aber gewinnt er in der Szene „Wald und Höhle". Freilich erwächst aus der dem Sinnlichen zugewandten Gegenmacht schwere Schuld: Faust reißt Gretchen in Jammer und Schmach. Und doch wird man diese Gegenmacht nicht schon an sich als frevlerisch bezeichnen dürfen. Der angedeutete Zwiespalt stammt aus dem innersten Gefüge von Fausts Natur. Irdisches und Göttliches, Endliches und Überendliches ist in Faust nicht zu friedlicher, glücklicher Wechselergänzung, sondern derart angelegt, daß ein Auseinandertreten beider Seiten, Überspannung und Maßlosigkeit in der Entwickelung einer jeden erfolgen muß.

Verwandte Fälle.

Es kann auch Fälle geben, in denen die innere Zwiespältigkeit derart durch äußere Umstände bedingt ist, daß der Eindruck entsteht: es wäre zu den inneren Kämpfen nicht gekommen, wenn die Person nicht in diese bestimmten Umstände geraten wäre. Natürlich muß, wenn ein solcher Fall überhaupt ein Tragisches des inneren Kampfes darstellen soll, die Sache so liegen, daß durch die äußere Lebenslage eine wirkliche Spaltung des Ichs eingetreten ist. Sonst könnte nur von einem Kampfe des ungeteilten Ichs gegen die äußere Lebenslage die Rede sein.

Selbstverständlich ist auch, daß dort, wo durch die äußere Lebenslage eine unselige Spaltung des Ichs hervorgerufen wurde, eine Anlage zu innerer Zwiespältigkeit vorausgesetzt werden muß, die dann durch die äußere Lebenslage zur Entwickelung gebracht worden ist. Als ausgezeichnetes Beispiel dafür kann Canio in Leoncavallos Bajazzo dienen. Gegen sein Bajazzobewußtsein, durch das er sich erniedrigt fühlt, lehnt sich mit schneidender, grimmiger Schärfe das Bewußtsein von seinem menschlichen Werte auf, und umsomehr lehnt es sich gegen jenes auf, als er sein Menschenwerts-Bewußtsein von den übrigen nicht anerkannt, sogar zertreten sieht. In Canio wohnt neben der niedrigen Lust am Possenreißen eine stolze, freie Mannesseele. Wäre Canio nicht in den Beruf eines Bajazzo geraten, so hätte sich vielleicht neben einer ernsten Beschäftigung die Lust an Spaßmacherei in harmloser Weise ausgelebt, und es wäre zu einer tragischen Zerrissenheit seines Bewußtseins überhaupt nicht gekommen. Öfters gehören auch die Verwirrungen und Zwiespältigkeiten in den Liebesgefühlen hierher; dann nämlich wenn ohne das zufällige Dazutreten einer ganz besonders gearteten dritten Person das ruhige, zufriedene Liebesglück weiter bestanden hätte.

Das Tragische und die Schuld.

So führt uns die Betrachtung beider Hauptarten des Tragischen: der Tragik des äußeren wie der des inneren Kampfes, zu der Einsicht, daß mit dem Tragischen keineswegs überall Schuld verbunden ist. Das Verhältnis von Tragik und Schuld ist von solcher Wichtigkeit, daß es in einem besonderen Abschnitt im Zusammenhange betrachtet werden muß. Zuvor aber sei den Begriffen Freiheit und Notwendigkeit eine Bemerkung gewidmet.

Die Freiheit im Tragischen.

Die Begriffe „Freiheit" und „Notwendigkeit" spielen in den Erörterungen über das Tragische eine weit größere Rolle, als ihnen der Sache nach zukommt. Was die Freiheit betrifft, so versteht es sich von selbst, daß der tragische Held als „frei" in dem Sinne von verantwortungsfähig dargestellt sein muß. Dies ist aber nichts Kennzeichnendes für die Tragik. Auch der als anmutig oder als komisch geschilderte Mensch ist frei in diesem Sinne. Nimmt man dagegen Freiheit in einer engeren Bedeutung,

versteht man unter ihr die Fähigkeit des sich aus sich selbst Bestimmens, die Selbsttätigkeit, so ist sie kein unentbehrliches Erfordernis des tragischen Menschen. Denn wie wir wissen, kann auch der willensschwache Mensch tragisch wirken (vgl. S. 81 ff.). Wer sich von den Dingen nur treiben läßt, wer dem Leben gegenüber keine selbständige Gestaltungskraft zeigt, ist tragischem Leiden und Untergehen sogar besonders ausgesetzt. Wilhelm Meister fehlt es vor lauter Eindrucksfähigkeit an Freiheit der Selbstbestimmung; und doch ist dies kein Hindernis für das Geraten in tragische Kämpfe. Oder man denke gar an solche Gestalten wie Oblomow. Aber auch der durch Triebe und Affekte blind vorwärts gedrängte Mensch, auch der Sklave seiner Lüste und Begierden ist willensschwach und unfrei; und doch liegt hier ein hervorragend günstiger Boden für das Entstehen des Tragischen vor.

Nur insofern steht das Tragische in besonders naher Beziehung zur Freiheit, als zum Tragischen stets Kämpfe gehören und im Kämpfen, sei es gegen äußere Mächte, sei es gegen die eigenen Leidenschaften, sich die freie Selbstbestimmung in ihrem Können, aber auch in ihrem Versagen und Fehlen mit größerer Deutlichkeit zeigt als im ruhigen Dahinleben. Das Tragische hängt also nicht darum mit dem Freiheitsbegriff eng zusammen, weil sich im Tragischen überall ein hervorragender Grad von freier Selbstbestimmung entwickeln muß, sondern darum, weil im Tragischen mit besonderer Deutlichkeit offenbar wird, was der einzelne Mensch an freier Selbstbestimmung in sich enthalten kann, und wieviel ihm daran fehlt. Erst im Kampfe zeigt es sich, in welchem Grade es der Mensch zu freiem Entschlusse, zu selbstherrlichem Wollen, zur Wahl eigener Ziele und Wege zu bringen vermag. Verträglich aber mit dem Tragischen sind die verschiedensten Grade von Selbsttätigkeit und Nichtselbsttätigkeit. Tragik kann auch dort entstehen, wo jemand den äußeren Mächten müde und entschlußlos nachgibt, oder wo jemand Sklave seiner Leidenschaften ist.

Die Notwendigkeit im Tragischen.

Was nun die Notwendigkeit anlangt, so ist es gleichfalls selbstverständlich, daß sie, in dem weitesten Sinne genommen, in jeder dichterischen, also auch in jeder tragischen Darstellung herrscht.

Das äußere wie innere Geschehen muß uns von jedem Dichter als eine notwendige Verkettung gezeigt werden.

Eine charakteristische Bedeutung der Notwendigkeit für das Tragische ergibt sich erst dann, wenn man das Notwendige gleichsetzt der Macht, mit der sich die dem tragischen Helden feindlichen Gewalten ihm gegenüber geltend machen. Nimmt man Notwendigkeit in diesem eingeschränkten Sinne, dann liegt es in der Natur des Tragischen, daß das Notwendige zum Siege über den tragischen Helden kommt. Hiermit ist aber nichts weiter als das Allbekannte gesagt, daß die Gegenmächte den Untergang des tragischen Menschen herbeiführen. Nur hat man die Gegenmächte mit dem abstrakten und vieldeutigen Namen „Notwendigkeit“ bezeichnet.

Aber auch dann darf man nicht sagen, daß im Tragischen die Notwendigkeit über die Freiheit siege. Denn der unterliegende Held braucht keineswegs, wie wir soeben sahen, freie Selbstbestimmung an den Tag gelegt zu haben. Er kann willenslahm, kraftlos, hilflos gegenüber dem Leben oder völlig hingegeben seinen Trieben und Lüsten gewesen sein.

Ich werde mich daher der Ausdrücke Notwendigkeit und Freiheit zur Charakterisierung des tragischen Grundgefüges nicht bedienen. Es stehen statt ihrer stets bestimmtere, weniger mißverständliche Ausdrücke zur Verfügung.

Achter Abschnitt.

Die tragische Schuld.

Der Gefühlstypus des Tragischen, wie er uns bis jetzt entstanden ist, weist keine eindeutige Beziehung zum Moralischen auf. Die schicksalsmäßige und pessimistische Gemütshaltung angesichts des untergangbereitenden Leides eines großen Menschen entsteht in beiden Fällen: mag es sich um ein aus Verstrickung in Schuld hervorgegangenes Leid handeln, oder mag das Leid einen Schuldlosen treffen. Beide Fälle sind möglich: Leid und Untergang kann auf Schuld beruhen, doch kann dem unheilvollen Schicksal auch jeder moralisch verwerfliche Hintergrund fehlen. Nur nimmt jenes pessimistische Grundgefühl in dem Falle der Schuld eine eigentümliche Gestalt an. Das Furchtbare am Leben, das Grauenhafte am Weltlauf liegt in solchem Falle darin, daß die Größe des Menschen so leicht ihre Kehrseite in Schuld und Frevel hat, daß der ungewöhnliche Mensch gerade in dem Außerordentlichen seines Wesens eine Gefahr besitzt, die ihn nur zu leicht in schuldvolle Verstrickung und damit in die Nacht des Unheils und Untergangs hineinzieht. Man sieht sofort: jenem pessimistischen Grundgefühl mischen sich hier moralische Gefühle zu. Die weitere Untersuchung wird diese Verbindung der tragischen Gemütshaltung mit moralischen Gefühlen genauer ins Auge zu fassen haben.

Das tragische Grundgefühl ohne eindeutige Beziehung zum Moralischen.

Kaum etwas anderes hat die Ästhetik des Tragischen in so üblen Ruf gebracht wie der so oft von ihr verfochtene Glaube, daß überall dort, wo tragische Verwickelungen vorliegen, auch eine tragische Schuld vorhanden sein müsse, und das hierdurch

Wichtigkeit der Frage von der tragischen Schuld.

gegebene Bemühen, in allen tragischen Dichtungen nach der Schuld zu spähen. Auf diese Weise entstanden so viele und so starke Mißdeutungen und Entstellungen einfachster tragischer Verwickelungen, daß nur allzu häufig sich gegen die Theorie des Tragischen überhaupt Mißtrauen erhoben hat. Schon aus diesem Grunde empfiehlt es sich, der Frage nach der tragischen Schuld besonders eingehende Aufmerksamkeit zu schenken.

Aristoteles. Die Verknüpfung der Schuld mit dem gesamten Begriff des Tragischen schreibt sich schon von Aristoteles her. Nach seiner Überzeugung wirkt es nicht tragisch, wenn tugendhafte Menschen aus Glück in Unglück geraten. Auf der anderen Seite sieht er freilich auch den Sturz vollendeter Bösewichte aus Glück in Unglück als nicht ins Tragische gehörig an. Das Tragische erscheint ihm vielmehr nur dort als vorhanden, wo es sich um einen in der Mitte liegenden Charakter handelt, d. h. um einen Menschen, der, weder durch Laster und Verworfenheit hervorstechend, noch auch durch Tugend glänzend, doch irgendeinen großen Fehler, eine schwere Verirrung sich hat zu Schulden kommen lassen.[1])

Schelling und Hegel. Doch erst bei Schelling, Hegel und ihren Schülern kam die Begründung des Tragischen auf den Begriff der Schuld zur Ausgestaltung. Schelling schränkt das Tragische dem Prinzipe nach auf die Form der antiken Schicksalstragödie ein. Für diese aber sei es wesentlich, daß sich der tragische Held durch ein notwendiges Verhängnis, durch den Willen des Schicksals, durch die Rache der Götter eines Verbrechens schuldig gemacht habe, und daß er die durch das Schicksal verhängte Schuld freiwillig büße.[2]) Bei Hegel ist der Schuldbegriff von dieser dunklen, verwirrenden

---

[1]) Aristoteles im 13. Kapitel der Poetik. Freilich findet sich dieses Erfordernis der Schuld bei Aristoteles nicht konsequent durchgeführt. Er legt eine entschiedene Vorliebe für unwissentlich begangene Handlungen an den Tag. Man findet dies bei Georg Günther (Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt. Leipzig 1885. S. 315 ff.) richtig ausgeführt.

[2]) Schelling, Philosophie der Kunst; Werke, Bd. 5, S. 695 ff.

Verquickung mit dem Begriff des antiken Schicksals, wenigstens im Prinzipe, befreit. Hegel findet das Tragische dort, wo zwei sittliche Mächte, von denen eine jede berechtigt ist, in Kollision miteinander geraten und die eine sich durchsetzt, indem sie die andere verletzt. Damit aber hat sich jene sittliche Macht einseitig verselbständigt, sie hat die Grenze ihrer Befugnis überschritten, es ist Schuld vorhanden. Hiermit ist die Schuld über den niedrigen Bereich bloßer Gemeinheit und Schurkerei weit hinausgehoben. Die tragische Schuld ist eine Schuld relativer Art, eine Schuld, die zugleich Berechtigung in sich trägt und die Größe des schuldvollen Charakters zum Ausdruck bringt. „Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein." Daher kann Hegel die tragischen Helden als zugleich schuldig und unschuldig bezeichnen. Ohne Zweifel hat er hiermit eine der tiefsten und eigentümlichsten Formen des Tragischen bezeichnet. Für ihn indessen handelt es sich hierbei nicht um eine besondere Form des Tragischen, sondern um das Tragische überhaupt. Er kennt kein Tragisches ohne Schuld.[1])

Vischer und andere

Viel ausgeführter tritt diese Abhängigkeit des Tragischen von der Schuld bei Vischer hervor. Die Entwickelung des Tragischen bewegt sich bei ihm von Anfang bis zu Ende in dem Umkreise des Schuldbegriffs. Grundlage alles Tragischen ist das Handeln; das Handeln faßt er aber sofort in dem betonten Hegelschen Sinne eines Handelns, das andere, gleichfalls berechtigte sittliche Forderungen verletzt, also schuldvoller Art ist. Er unterscheidet zwar neben der „Tragödie der Leidenschaft" und der „des Bösen" die „Tragödie des guten Willens"; allein es versteht sich ihm von selbst, daß sich mit dem edlen Streben und Wirken Schuld verbinde.[2]) Wie von Hegel, so gilt auch von Vischer, daß gerade die Verflechtung des Tragischen mit der Schuld ihn zu den tiefsten Einsichten in das Gefüge besonders wichtiger Arten des Tragischen bringt. Nichtsdestoweniger bedeutet diese

---

[1]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. 2. Aufl. Bd. 3, S. 529 f., 552 ff., 572. — Ebenso in der Phänomenologie des Geistes, S. 346 ff.

[2]) Vischer, Ästhetik, §§ 123, 132 ff., 911.

Verflechtung eine grundsätzliche Verengung des Tragischen. Und von fast allen anderen Ästhetikern der Schellingschen und Hegelschen Richtung, von Solger,[1]) Zeising,[2]) Carriere[3]) u. s. w. gilt etwas Ähnliches. Überall ist das Tragische an die Schuld gekettet.

Bohtz und Weiße. Nur spärlich tritt uns unter diesen spekulativen Ästhetikern der Versuch entgegen, das Tragische über den Umkreis der Schuld hinaus auszudehnen. So gibt z. B. Bohtz — in ausdrücklichem Widerspruch gegen Aristoteles — zu, daß fleckenlos reine Charaktere tragisch wirken können. Doch hat er gegen die Ausführbarkeit dieser tragischen Möglichkeit so starke Bedenken, daß er jenes Zugeständnis nahezu zurücknimmt.[4]) Viel entschiedener verhält sich Weiße. Mit Nachdruck verwirft er die Ansicht, daß im Tragischen überall eine sittliche Verschuldung vorkommen müsse. Er sieht geradezu die vornehmste Aufgabe des Tragikers darin, die Gegensätze und Widersprüche darzustellen, „in die das Gute, auch ohne in Böses umzuschlagen, durch die bloße Macht der Endlichkeit verfallen muß". Insbesondere von den weltgeschichtlichen Gegensätzen und Widersprüchen hebt er hervor, daß sie auch „ohne wesentliche Einmischung des Bösen" tragisch wirken.[5])

Bahnsen und Groos. Aber auch außerhalb des Schelling-Hegelschen Gedankenkreises findet sich die Verquickung des Tragischen mit der Schuld häufig. Bahnsen setzt das Wesen des Tragischen darein, daß sich der Mensch durch Taten guten Willens in Schuld verstricke.[6]) Die Dialektik des Tragischen ist ihm durch und durch ethischer Natur. Und neuerdings hat Groos die Schuld als ein notwendiges Bestandstück des Tragischen dadurch zu begründen versucht, daß nur dem Leiden gegenüber, das aus sittlicher Verschuldung stamme, das Mitleid „in den Grenzen des ästhetisch Erträglichen" gehalten

---

[1]) Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 96.

[2]) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 324 f., 330 ff., 356.

[3]) Carriere, Ästhetik, 3. Aufl., Bd. 1, S. 187 ff.

[4]) August Wilhelm Bohtz, Die Idee des Tragischen. Göttingen 1836. S. 164 ff.

[5]) Christian Hermann Weiße, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 324 f.

[6]) Julius Bahnsen, Das Tragische, S. 84.

werden könne. Ist das Leid sittlich verschuldet, so wird es von uns als sittlich notwendig empfunden; hierdurch erfährt das Mitleid eine Milderung und Reinigung, ohne seine Schmerzlichkeit einzubüßen.[1])

Ludwig Hebbel und andere.

Unter den Dichtern, die sich mit dem Tragischen theoretisch beschäftigt haben, findet sich die Schuld insbesondere bei Otto Ludwig als Kern des Tragischen behandelt. „Hat der Dichter die Schuld, so hat er das ganze Werk; es liegt darin, wie der Baum in seinem Samen." Die tragische Verknüpfung ist „das einfachst notwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst notwendige Hervorgehen des Leides aus der Schuld". Überall setzt Ludwig voraus, daß das Tragische in dem Zusammenhang von Charakter, Schuld und Leiden besteht. Durch das Leiden eines unschuldigen Helden werde jede poetische Wirkung vereitelt.[2]) Sodann ist hier Hebbel zu nennen. Ihm hängt das Tragische in seiner Tiefe mit der metaphysischen Urschuld zusammen. Und diese findet er in der Vereinzelung des Individuums und in der mit dieser zugleich gegebenen Maßlosigkeit. Er erklärt sich bezeichnenderweise mit dem Schuldbegriff Hegels in Übereinstimmung.[3])

Auch in Büchern, die der Erklärung und Beurteilung dramatischer Dichter gewidmet sind, begegnet man dieser Schuldtheorie überaus häufig. So findet Ulrici, daß bei Shakespeare das Leiden und der Untergang der tragischen Helden stets aus der „Verletzung des Sittengesetzes" folge. Und seine Meinung ist hierbei

[1]) Groos, Einleitung in die Ästhetik, S. 358 f. Bei Georgy (a. a. O. S. 111 ff., 123 ff.) hat die als allgemeiner Grundzug des Tragischen geforderte Schuld einen naturalistisch-mystischen Charakter. Wie überall, so liest auch hier Georgy seine in der Richtung Hebbels liegende Weltanschauung in alle Tragödien hinein.

[2]) Otto Ludwig, Gesammelte Schriften. Leipzig 1891. Bd. 5, S. 88 f., 121, 424, 443 (teils in den Shakespearestudien, teils in den dramaturgischen Aphorismen).

[3]) Hebbel, Werke. Hamburg 1891. Bd. 10, S. 34 ff. (in dem Aufsatz „Mein Wort über das Drama"). Tagebücher. Berlin 1903. Bd. 2, S. 388 f.; Bd. 4, S. 344 f.

die, daß Shakespeare hierin das Wesen des Tragischen zum Ausdruck bringe. Ulrici kann sich das Tragische nicht anders denn als eine Zerstörung der Welt der sittlichen Notwendigkeit denken. Freilich muß aus dieser Zerstörung schließlich die Einigung des tragischen Helden mit der sittlichen Notwendigkeit hervorgehen. Doch diese Schlußwendung des Tragischen zum Erhebenden geht uns hier noch nichts an.[1]) Ebenso liegt dem Werke des Gervinus über Shakespeare die Vorstellung zugrunde, daß die Tragödie die Aufgabe habe, stolze, überhobene Naturen in ihrer Auflehnung gegen „göttliche und menschliche Gesetze", gegen die „natürlichen und sittlichen Schranken der Menschheit" und die dadurch hervorgerufene Strafe des Himmels darzustellen.[2]) Tiefsinniger lebt und webt Klein, der Verfasser der Geschichte des Dramas, in dem Kreise der Begriffe, die sich um die Schuld gruppieren. Tugendbewußtsein, Begeisterungsaufschwung, Bewußtsein todesmutig erfüllter Pflicht — wie in des Sophokles Antigone — ist ihm das Gegenteil des Tragischen. Der tragische Held muß von dunkler, unseliger, herzbedrängender Stimmung erfüllt sein.[3]) Diese Auffassung führt Klein an solchen Tragikern, für die er Kongenialität besitzt, in phantasiegewaltig und tiefdeutend nachschaffender Weise durch. Jede große Tragödie steht ihm vor der Seele wie eine mit Titanenkraft gestaltete Welt, von Sturm und Feuer durchbraust und doch zugleich zu seligem Glanze verklärt. Schließlich nenne ich Georg Günther, der an die Tragödie der Griechen durchweg den Maßstab der „poetischen Gerechtigkeit" anlegt. Der Begriff des Tragischen sei daran gebunden, daß der Held als freies, auf sich gestelltes Wesen die Schranken der Sittlichkeit überschreite, aus Leidenschaft und Übermut ihre ewigen Gesetze verletze und um dieser Schuld willen gestraft werde.[4])

[1]) Hermann Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. 3. Aufl. Leipzig 1868. Bd. 1, S. 414 f., 419.

[2]) G. G. Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. Leipzig 1872. Bd. 2, S. 179, 187.

[3]) J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas, Bd. 1, S. 385 ff.

[4]) Georg Günther, Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt. Leipzig 1885. S. 13, 151, 209 und oft.

Die Unhaltbarkeit dieser Schuldtheorie sollte schon daraus erhellen, daß, falls sie gültig wäre, eine große Anzahl von allgemein als tragisch wirkend anerkannten Gestalten entweder aus dem Umkreis des Tragischen verwiesen oder nur durch gewaltsame Deutung, durch allerhand Künsteleien und Verdrehungen als mit Recht zum Tragischen gehörend erwiesen werden könnte. Es gibt zahlreiche Fälle, in denen Leiden und Untergang tragisch wirken und doch der tragische Eindruck seinem Kerne nach in keiner Abhängigkeit von einer sittlichen Verschuldung steht. Ich habe im vorigen Abschnitt eine Anzahl von Beispielen schuldlos leidender tragischer Personen angeführt (S. 136 f.) Ich füge hier einige weitere Beispiele hinzu, und zwar solche, durch deren Betrachtung zugleich der wahre Sinn der tragischen Schuld deutlich erhellen wird.

Unhaltbarkeit der Schuldtheorie.

Hätte die Schuldtheorie recht, so müßten Egmont und Götz bei Goethe aus der Reihe der tragischen Helden zu streichen sein. In beiden Fällen liegt zwar teils Versehen, teils Verirrung vor. Allein Leid und Untergang wird nicht als hierin sittlich begründet dargestellt. Weder von Egmont, noch von Götz kann man sagen: sie leiden und sterben um ihrer Schuld willen, ihr Untergang sei Buße und Sühne für ihre Schuld. Eben darum ist das, was in beiden Fällen an Versehen und Verfehlung vorkommt, keine tragische Schuld.

Springender Punkt.

Was zunächst Egmont betrifft, so ist er zu vertrauensselig, zu leichtlebig; trotz eindringlichster Warnung bleibt er in Brüssel und geht so dem Todfeind in die verderbenbringende Falle. Hier liegt eine leichte, sorglose Auffassung der Sachlage vor. Will man sie als Schuld bezeichnen, so ist dies jedenfalls eine überaus geringfügige, leichtwiegende Schuld. Und eben deswegen fehlt der sittliche Zusammenhang zwischen Schuld und Untergang. Das Versehen oder meinetwegen die „Verschuldung" Egmonts erscheint als so unerheblich, daß sein Untergang hierdurch nicht nur nicht sittlich gefordert wird, sondern daß sogar eine angeblich sittliche Weltordnung, der gemäß dieser Zusammenhang gefordert wäre, geradezu als empörend roh und als Zerrbild des Sittlichen

Egmont.

verabscheut werden müßte. Die Unvorsichtigkeit Egmonts gehört freilich in die ursachliche Verkettung hinein, die tatsächlich zu seinem Untergang hinführt. Allein diese tatsächliche Ursachlichkeit in der Verbindung von Unvorsichtigkeit und Untergang bedeutet keine sittliche Begründung. Nur wenn eine solche vorläge, würde Egmonts allzu leichtnehmende Sorglosigkeit als tragische Schuld empfunden werden. Dies also ist der tiefere Sinn der tragischen Schuld, daß Leiden und Untergang als sittlich durch die Schuld gefordert, als Buße und Sühne der Schuld erscheinen müssen. Demgemäß geht Egmont ohne tragische Schuld unter.

Götz. Ähnlich verhält es sich mit Goethes Götz. Es ist unzweifelhaft, daß der — vom Dichter freilich ungenügend motivierte — Entschluß des Helden, sich an die Spitze der aufrührerischen Bauern zu stellen, auch im Sinne des Dichters als eine sittliche Verirrung zu betrachten ist. Allein diese Verschuldung ist angesichts der Lage, in der sich Götz befindet, angesichts der Bedingungen, unter denen er die Führerschaft übernimmt, und angesichts der ganzen edlen, grundtreuen, aufs Rechte gerichteten Persönlichkeit des Götz, von so wenig erheblicher Beschaffenheit, daß wir seine darauf folgenden äußeren und inneren Leiden und seinen Tod unmöglich als durch diese Verschuldung sittlich gefordert ansehen können. Vielmehr sind es die elenden Verhältnisse im deutschen Reich und die erbärmlichen Gegner, mit denen es Götz zu tun hatte, was der Leser als tragische Gegenmacht empfindet, die Götz trostlos und zerrüttet sterben läßt. Daß Götz in seinem Leiden und Sterben für jenen Fehlschritt Buße erleide, ist eine Vorstellung, die nur ein grausamer Moralist in das Drama hineinzwängen könnte. So ist also auch in Götz die Verschuldung, die unter den Ursachen vorkommt, die tatsächlich zum Verderben des Helden führen, doch keine tragische Schuld. Denn gemäß der Darstellung des Dichters erscheint der Untergang keineswegs als sittlich gerechtfertigt durch jene Verfehlung.

Siegfried. Oder denken wir an Siegfried bei Hebbel. Seine Schuld besteht in einer Übereilung, einem ihm durch sein gutherziges, vertrauensvolles Wesen nahegelegten Übersehen der bösen Folgen

und Verwickelungen und weiterhin in seinem Plaudern gegenüber Kriemhilde. Auch hier ist die Schuld, gemessen an dem ganzen Charakter Siegfrieds, von nebensächlicher Art. Daher bringen wir seine tückische Ermordung durch Hagen, so eng diese tatsächlich mit jenen Fehlschritten zusammenhängt, doch nicht in sittlichen Zusammenhang mit ihnen. Das jammervolle Schicksal Siegfrieds erscheint als unverdient. Angesichts seines Unterganges fühlen wir seine Schuld als verzeihliche menschliche Schwäche, die seine Ermordung auch nicht im entferntesten sittlich zu rechtfertigen vermag. Und ebenso steht es mit dem Siegfried des Nibelungenliedes. Auch Siegfrieds Schicksal müßte sonach, wenn die Schuldtheorie recht hätte, als untragisch bezeichnet werden.

König Lear.

Selbst der König Lear ist trotz seiner mannigfachen Verschuldungen doch ohne tragische Schuld. Die erste Szene des Dramas zeigt uns ihn in seiner Torheit, Leichtgläubigkeit, Übereiltheit. Sein Mangel an Menschenkenntnis und ruhiger Überlegung, das jähe, nichts gegen sich aufkommen lassende Aufwallen seiner Affekte läßt ihn sogar die Verstoßung und Enterbung Cordelias aussprechen. Und doch empfinden wir angesichts der himmelschreienden Schandtaten, die weiterhin an ihm verübt werden, und angesichts der jammervollen Zerrüttung, in die er hierdurch gestürzt wird, alle jene Verschuldungen als derart nebensächlich, daß wir vor dem Ansinnen beinahe zurückschaudern, es als einen Ausdruck der sittlichen Ordnung und Gerechtigkeit ansehen zu sollen, daß Lear für jene Unbesonnenheiten von Herzensqualen, die sich kaum überbieten lassen, zerfleischt werde. Selbst die Verstoßung Cordelias ist doch nur aus Verblendung und töricht übertriebenem Anspruch auf Liebesbezeugung erfolgt. Nirgends bringt uns der Dichter zu Gefühl, daß der übermenschliche Jammer, der Lear zerrüttet und vernichtet, durch jene Fehlschritte sittlich gefordert sei. Vielmehr erfüllt uns angesichts der Unmenschlichkeiten, durch die Lear, diese Prachtschöpfung der in ihrem Schaffen noch auf das Kolossale gerichteten Natur, aus seinen Fugen getrieben wird, gemäß der Darstellung Shakespeares nur das Gefühl, daß ein überragend gewaltiger und auserlesen könig-

licher Mensch durch namenlos furchtbare, wilde, wütende Schicksalsmächte zugrunde gerichtet werde. Jene kleinen Vergehen fühlen wir nur als tatsächliche Veranlassung, nicht aber als Rechtfertigungsgründe dieser Peinigung und Vernichtung. Hören wir dagegen Ulrici, so werden wir belehrt, daß es im Grunde gerecht sei, daß Lear wegen seiner verkehrten Liebe in die Gewalt der gleißnerischen Falschheit und Selbstsucht gerate. Lear habe durch seine teils weichliche, teils egoistische Art zu lieben den Familienverband zerstört, und die folgerichtigen Erzeugnisse dieser seiner verkehrten Liebe seien Goneril und Regan.[1]) Und dies sind nicht etwa nur Reflexionen, die über das frühere Leben Lears — das der Dichter übrigens nirgends zur Darstellung bringt — angestellt werden; sondern es soll damit der Kern der Gefühle bezeichnet sein, von denen wir angesichts des jammernden, rasenden, von Teufeln gepeitschten alten Königs erfüllt sind. Und ebenso erblickt Gervinus in dem Jammer und Untergang Lears ein gerechtes göttliches Strafgericht, das über ihn seiner Schuld wegen hereingebrochen,[2]) — nur daß diese moralisierende Auffassung hier nicht so aufdringlich hervortritt wie bei Ulrici.

Othello. Und ähnlich ist über Othello zu urteilen. Gervinus ist der Ansicht, daß Shakespeare in diesem Stück mit ernster Sittenstrenge habe zeigen wollen, zu welchem grauenhaften Ende es führe, wenn sich ein Mädchen wider den Willen der Eltern verheirate. Nach des Dichters Auffassung sei die harte Buße Desdemonas und Othellos ihrer Schuld angemessen.[3]) Etwas milder urteilt Ulrici; doch stellt auch er den moralischen Gesichtspunkt viel zu sehr in den Vordergrund. Wenn er einerseits glaubt, daß der Dichter Othello als einen auf einer ausgezeichnet hohen Stufe menschlicher Tugend stehenden Mann mit Nachdruck habe erscheinen lassen wollen, so hebt er doch anderseits den Umstand, daß Desdemona ihren Vater hintergangen und so ihre Ehe mit einem Unrecht begonnen habe, als für die tragische Wirkung des Dramas

[1]) Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst, 3. Aufl., Bd. 2, S. 76 ff.
[2]) Gervinus, Shakespeare, 4. Aufl., Bd. 2, S. 191, 212 f.
[3]) Gervinus, ebendaselbst Bd. 2, S. 43.

ausschlaggebend hervor.[1]) Nach meiner Überzeugung muß man diese Tragödie mit den Augen eines grämlichen, überall Stoff zu sittlichen Vorwürfen suchenden Moralisten lesen, um imstande zu sein, das jammervolle Ende der beiden als durch jenes Vergehen sittlich gerechtfertigt anzusehen oder auch nur den Gedanken an jenes Vergehen als eine Linderung des Wehes zu empfinden, das uns angesichts ihres grausigen Schicksals ergreift. Ja selbst die Greueltat, die der besinnungslose Othello an Desdemona vollzieht, empfindet der unbefangene Leser nicht als eine moralische Verschuldung Othellos; vielmehr bürdet er sie teils dem teuflischen Ränkeschmied Jago als Schuld auf, teils betrachtet er sie als Folge der ungeheuerlichen Verblendung, in die Othello, einmal unter den Einfluß Jagos gebracht, naturnotwendig durch die ganze Anlage seines Wesens, in seinem Urteil über die Treue Desdemonas geraten mußte. Othello, diese Mischung eines kolossalen Leidenschaftsmenschen und eines unüberlegten, hilflosen Kindes, ein Mann, der nur weniger einfacher Gefühle fähig ist, sich in diese aber mit rasender Gewalt hineinwirft, derart, daß sein Verstand nur noch im Dienste der herrschenden Leidenschaft tätig ist, erscheint wie durch unwiderstehliche Notwendigkeit zu seinen grundlosen Beschuldigungen und der greuelvollen Mordtat getrieben.

Romeo und Julia.

Und endlich vergegenwärtige man sich Romeo und Julia. Wer dieses Drama mit schlichter Hingabe liest, wird sich sagen, daß es dem Dichter gänzlich ferne gelegen sei, den Untergang der beiden Liebenden als Buße für die Verletzung hinzustellen, die sie dem Sittengesetze durch die Maßlosigkeit ihrer Leidenschaft und im besonderen durch das völlige Außerachtlassen des alten Familienhasses zugefügt haben. Vielmehr habe der Dichter uns fühlen lassen wollen, mit welch süßer, zugleich aber unheimlicher Allgewalt die Liebe sich die Menschenherzen unterwerfe, zu welch blühender Steigerung die menschliche Natur unter dieser Herrschaft gelange, und wie in dieser haßerfüllten, harten, wilden Welt kein Raum für das Gedeihen solch erdentrückter Liebe sei. Spielt irgendwie die Schuld herein, so ist es im Gegenteil der

[1]) Ulrici, ebendaselbst, Bd. 2, S. 36 ff., 40, 64, 66.

alte Familienzwist, der als schuldvoll erscheint. Von ihm geht eine Art Fluch aus, dem die Liebenden zum Opfer fallen. Hören wir dagegen Ulrici, so sollen wir uns die Leidenschaft der Liebenden als „eine Empörung gegen die waltende Macht der sittlichen Notwendigkeit" vorstellen. Er macht den Eindruck des Tragischen davon abhängig, daß die Liebenden ihren Bund wider Wissen und Willen der Eltern geschlossen und so das Band des Familienverhältnisses zerrissen haben. Hierdurch sei eine sittliche Macht verletzt worden, die der Liebe an Berechtigung gleichstehe. Erst der Tod reinige die beiden Liebenden von den sittlichen Schlacken; erst in ihrem Tode gehe das Selbstsüchtige ihrer Begierde, das Maßlose ihrer andere Rechte verletzenden Leidenschaft zugrunde.[1]) Und ähnlich findet Gervinus den leitenden Gedanken des Stückes in dem Satze, daß die Übermacht des Liebesgefühles Mann und Weib aus ihrer natürlichen Sphäre rücke, daß die Liebe nur eine Gefährtin des Lebens sein, nicht aber Beruf und Leben völlig ausfüllen solle.[2]) Solchen Erklärungen gegenüber hat man das Gefühl, als ob täppische, rohe Hände in den Blütengarten der Shakespeareschen Dichtung griffen, um nach nahrhaftem Gemüse zu suchen. Romeo und Julia sind nach des Dichters Darstellung überhaupt nicht schuldig. An ihnen ist nicht einmal, wie dies doch in den vorausgegangenen Beispielen der Fall war, eine tatsächliche Schuld, geschweige denn eine solche von tragischer Art zu entdecken.

Und so wie bei Romeo und Julia ist es in unzähligen Fällen. Schon früher (S. 136 f.) sind zahlreiche Beispiele angeführt worden, in denen Personen ohne jede Schuld in tragisches Leid geraten. In der ursachlichen Verkettung, die gemäß der Darstellung des Dichters zum tragischen Leid hinführt, kommt hier überhaupt keine Schuld vor. Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß diese

[1]) Ulrici, ebendaselbst, Bd. 2, S. 12 f., 27.

[2]) Gervinus, ebendaselbst, Bd. 1, S. 267. Selbst Hettner übrigens faßt das Schicksal Romeos und Julias als gerechte Folge ihrer Schuld auf. Nur findet er ihre Schuld darin, daß sie nicht den Mut hatten, ihre Liebe frei vor der Welt zu bekennen und auf Grund dieses Bekenntnisses die Versöhnung der entzweiten Familien herbeizuführen (Das moderne Drama, S. 121).

Personen völlig schuldlose Menschen wären. Sie mögen genug gefehlt und gesündigt haben; allein in der Reihe von Bedingungen, Anstößen, Ursachen, die das tragische Leid herbeiführen, findet sich in der Dichtung kein Glied mit dargestellt, das eine Verschuldung dieser Personen bedeutete. Als weitere Beispiele mögen noch Felicitas in Tiecks Kaiser Oktavianus, Sappho und Libussa bei Grillparzer, Johannes bei Sudermann und bei Wilde, der Graf Charolais bei Beer-Hofmann erwähnt sein.

Schuldfreie und schuldvolle Tragik.

Diese Beispiele bestätigen, was zu Anfang dieses Abschnittes als Folgerung aus den grundlegenden Bestimmungen über das Tragische hervorgehoben wurde: daß das Entstehen des tragischen Leides keine notwendige Beziehung zum Moralischen hat, und daß es sonach tragisches Leid gibt, das das Gepräge sittlicher, aus vorausgegangener Schuld entspringender Notwendigkeit nicht an sich trägt. Ich will in diesen Fällen von *schuldfreier Tragik* oder von der Tragik des einfachen Unglücks sprechen. Ihr steht die *schuldvolle Tragik* oder die Tragik des verschuldeten Unglücks gegenüber.[1])

Zwei Arten der schuldfreien Tragik.

Und weiter haben uns diese Beispiele gezeigt, daß die schuldfreie Tragik in zwei Formen auftritt. *Entweder* kommt auf dem Ursachenwege zum Leide hin gemäß der Darstellung des Dichters überhaupt nichts von Schuld vor; *oder* es kommt in dieser Verkettung zwar eine Schuld vor, allein sie ist derart, daß sie gemäß der dichterischen Darstellung nicht als sittliche Rechtfertigung des Leides gelten kann. In diesem zweiten Fall gehört die Schuld wohl zu den *tatsächlichen* Ursachen des Leides, aber das Leid erscheint durch sie nicht sittlich begründet, nicht als verdiente Buße,

---

[1]) So unterscheidet auch Lipps „Tragik des Übels" und „Tragik des Bösen" (Grundlegung der Ästhetik, S. 568 f.). Er stellt beide Formen auch als „Schicksalstragik" und „Charaktertragik" einander gegenüber. Nach derselben Richtung zielt es, wenn Kuno Fischer Vergeltungs- und Charaktertragödie unterscheidet. Die Charaktertragödie verfahre nicht nach der sogenannten moralischen Gerechtigkeit, sondern sie enthülle und offenbare die bedeutsamen menschlichen Charaktere, damit die Abgründe des menschlichen Lebens und Leidens sich vor uns auftun und nichts verborgen bleibe (Shakespeares Hamlet. Heidelberg 1896. S. 323 ff.).

nicht als in der sittlichen Weltordnung wurzelnd. So zeigt also die schuldfreie Tragik zwei Typen: die reine schuldfreie Tragik und die schuldfreie Tragik von eingeschränkter Art.

Springender Punkt in der tragischen Schuld.

Die schuldvolle Tragik hat ihr Wesen darin, daß das tragische Leid nicht bloß tatsächlich, sondern zugleich sittlich als in einer Schuld begründet dargestellt wird. Man hat bisher überall so gesprochen, als ob schon das tatsächliche Verkettetsein des tragischen Leides mit Schuld genüge, um die Schuld tragisch zu machen. Man hat den Unterschied von tatsächlichem und sittlichem Zusammenhang übersehen. Es kann in einer Tragödie, wie die vorhin angeführten Beispiele zeigen, mancherlei Schuld vorkommen, ohne daß dies doch tragische Schuld wäre. Nur durch die Unterscheidung von tatsächlicher und von sittlicher Verkettung des Leides mit Schuld kann Ordnung in die vielumstrittene Frage von der tragischen Schuld kommen.

Das pessimistische Kontrastgefühl im Tragischen der Schuld.

Welche Besonderung kommt nun durch die tragische Schuld in das Wesen des Tragischen hinein? Zwei Seiten des Tragischen sind dabei besonders ins Auge zu fassen: das Kontrastgefühl und die pessimistische Grundstimmung. Im Tragischen, so sagten wir (S. 71 ff.), empfinden wir Leid und Untergang als kontrastierend zur Größe der tragischen Person; wir fühlen: so außergewöhnliche, gesteigerte Menschen hätten vielmehr besonderen Anspruch auf Gelingen und Glück; daher sprechen, so sagten wir weiter (S. 91 f., 107), Leid und Untergang, wenn sie tragisch wirken, in pessimistischem Sinne zu uns, sie tragen den Stachel des Nichtseinsollens in sich, sie weisen auf eine dunkel furchtbare Seite des Weltlebens hin. Und jetzt nehmen wir doch eine Art des Tragischen an, in der Leid und Untergang vielmehr als durch das Verhalten der tragischen Person gefordert, als wohlverdient erscheint. Hier fehlt also doch offenbar jener Kontrast, jener pessimistische Gegenschlag, jener Hinweis auf die Unvernunft des Sturzes und Verderbens.

Genauer besehen verhält es sich indessen anders; und zwar nach zwei Seiten hin. Erstlich rückt im Tragischen der schuldvollen Art die Schuld selbst unter den Gesichtspunkt des kontrastierenden Unglücks. Beim Anblick des schuldig werdenden

Helden haben wir den Eindruck, daß es ein hartes, schmerzendes Schicksal sei, wenn ein so außergewöhnlicher, zu Großem bestimmter Charakter ins Schwache, Niedrige, Verderbte, kurz in Schuld herabgezogen werde. Es tut uns in der Seele weh, daß eine so edle, gewaltige Gestaltung des Menschlichen ins sittlich Verkehrte verstrickt wird. So erhält hier also das tragische Kontrastgefühl nach der Seite des Gegenschlages hin einen moralischen Inhalt: der Gefühlsinhalt „menschliche Größe" erfährt einen gewissen Gegenstoß an dem Gefühlsinhalt „Schuld" oder „moralische Verkehrtheit." Und zweitens wirkt dieses schmerzvolle Kontrastgefühl auch auf den Eindruck hinüber, den Leid und Untergang hervorbringen. Dieser Eindruck besteht ohne Zweifel nach der einen Seite darin, daß wir den unseligen Ausgang als sittlich verdient und daher als uns befriedigend empfinden. Doch sehe ich von diesem Eindrucke zunächst ab. Hier ist vielmehr wichtig, daß zugleich die Empfindung in uns wach wird: es sei hart, furchtbar, grausam, daß ein bei aller Schuld so groß angelegter Mensch solch verderbenbringendem Leid anheimfalle. Mit dem Gefühl sittlicher Genugtuung verbindet sich doch auch ein Wehegefühl darüber, daß ein erlesener Mensch in solchen Jammer gerate. Mit anderen Worten: auch im Tragischen der schuldvollen Art empfinden wir den Untergang nicht bloß als Buße für die Schuld, sondern zugleich als ein menschliches Unglück, als ein hartes, zu der erlesenen Natur des davon Getroffenen in Widerspruch stehendes Los.

Freilich tritt dieses pessimistische Kontrastgefühl um so mehr zurück, je schuldvoller die Person ist, je mehr sie sich einem Verbrecher und Bösewicht nähert. Dem Frevler gegenüber, dem das Böse zum Kern und zur Freude seines Wesens geworden ist, haben wir, wenn wir ihn ins Verderben stürzen sehen, in weitaus überwiegendem Maße das Gefühl sittlicher Befriedigung. Doch liegt hierin kein Einspruch gegen meine Auffassung von der Natur des Tragischen. Denn die Verbrecher und Bösewichte bringen tatsächlich, je reiner sie das Wesen des Bösen in sich darstellen, um so weniger den Eindruck des Tragischen hervor. Die Wirkung,

die Jago, Richard der Dritte, Franz Moor auf uns ausüben, ist gründlich verschieden von dem Eindruck, den wir von Coriolan, Wallenstein, Faust empfangen. Die schwarzen Verbrecher gehören eben nur in eingeschränkter Weise, nur nach gewissen zurücktretenden Seiten in das Gebiet des Tragischen. Der nächste Abschnitt wird die ruchlosen Verbrecher nach ihrem tragischen Werte im Zusammenhange betrachten.

Jedenfalls sehen wir schon hier zweierlei: auch im Tragischen der Schuld ist jenes grundlegende pessimistische Kontrastgefühl, und zwar mit einem gewissen moralischen Inhaltszusatz, anzutreffen; daneben aber — und das ist das Zweite — macht sich in dieser Art Tragik ein moralisches Teilnahmegefühl, das Gefühl sittlicher Befriedigung und Genugtuung geltend. Und dieses moralische Gefühl steht — auch dies sehen wir schon — in einem gewissen Widerstreit zu jenem Kontrastgefühl.

Bereicherung und Abschwächung des Kontrastgefühles im Tragischen der Schuld.

Faßt man diese doppelseitige Einwirkung der Schuld auf das Kontrastgefühl noch schärfer ins Auge, so kommt man zu der Einsicht, daß dieses Gefühl hierdurch auf der einen Seite eine bedeutsame Bereicherung, auf der anderen Seite aber eine gewisse Abschwächung erfährt. Von Bereicherung darf im Hinblick auf die Welt des Moralischen die Rede sein, die hierdurch in den tragischen Gefühlstypus eintritt. Im Tragischen der Schuld wird das Moralisch-Verwerfliche in seinen verschiedenen Formen in Zusammenhang und Spannung zu der Größe des tragischen Menschen gebracht. Hierdurch geschieht es zugleich, daß sich in dieser Form des Tragischen der Charakter des Furchtbaren zu ganz besonderer Schärfe herausarbeitet. Zugleich aber erfährt die Kontrastwirkung des Tragischen durch das Gefühl sittlicher Befriedigung eine gewisse Milderung. Indem Leid und Untergang als gerechte Buße für begangenen Frevel gefühlt werden, wird an ihnen das Harte, Furchtbare, Grausame gelindert; der Stachel des Nichtseinsollenden wird abgestumpft. Wir stehen dem Leid und Untergang hier mit zwei Weisen der Wertung gegenüber, und diese beiden Wertungen schränken einander ein, wirken abschwächend gegeneinander. Ich kann die beiden Arten der Wer-

tung, die Leid und Untergang hier in uns hervorrufen, als die eudämonistische und die moralische bezeichnen. Das Leid wird einmal als ein natürlicher Vorgang, immoralistisch, zur Größe des leidenden Menschen in spannungsvollen Zusammenhang gebracht; zugleich aber wird es auf die Schuld des Menschen bezogen. Die Tragik der Schuld hat ihr Charakteristisches darin, daß beide Wertungen in ihr zusammenwirken und die eudämonistische durch die moralische gemildert wird. Wo von der tragischen Erhebung die Rede sein wird (im elften Abschnitt), muß auf diese sittliche Befriedigung im Tragischen der Schuld noch näher ein- eingegangen werden.

Vertiefung des Menschlichen im Tragischen der Schuld.

Wir haben uns jetzt noch deutlicher vor Augen zu führen, welch einen hohen Wert das Tragische der schuldvollen Art darstellt. Das Tragische dieser Art bedeutet eine Vertiefung an menschlichem Gehalt.[1]) Erst durch die Fähigkeit des Schuldigwerdens ist die Stellung, die der Mensch im Gegensatze zur Natur einnimmt, in voller Schärfe bezeichnet. Und zugleich tritt erst hierdurch hervor, wie gefährlich und verantwortungsvoll es sei,

[1]) Dieser Wert der schuldvollen Tragik wird zuweilen verkannt; so beispielsweise von Baumgart, Handbuch der Poetik, S. 397, 461, 467, 472, 494. Baumgart findet das Tragische ausschließlich dort, wo eine schuldlose Person um eines kleinen Fehlers (Hamartia) willen einem verderblichen Schicksal verfällt. „Nur ein unverdientes Schicksal ist tragisch.“ Noch prinzipieller indessen ist die Gegnerschaft gegen die Schuldtheorie bei Hartmann. Er verlegt Kern und Sinn des Tragischen in eine übersittliche Sphäre. Die transcendente Willensverneinung, auf die das Tragische bei Hartmann hinausläuft, ist ein Tun von übersittlicher Art. Daher darf die „moralische Selbstschau“ des Helden, sein „Abscheu gegen die unsittliche Beschaffenheit des eigenen Willens“ und überhaupt der Reflex der Handlungen in dem sittlichen Bewußtsein des Helden und der übrigen Personen nur als psychische Tatsache, nicht aber nach ihrem moralischen Werte für den tragischen Zusammenhang in Betracht kommen (Philosophie des Schönen, S. 382 ff.). Diese — überdies gekünstelte und dichterisch kaum zu verwirklichende — Lehre wird von selbst hinfällig, sobald die Forderung der übersittlichen, transcendenten Willensverneinung als eine Zumutung erkannt wird, die das Tragische von der Gültigkeit eines nur von wenigen Philosophen vertretenen Dogmas fraglichster Art abhängig macht und so um seine allgemein menschliche Verständlichkeit und Wirkungskraft bringt.

Mensch zu sein. Erst durch die Möglichkeit des Bösen ist der Mensch wahrhaft auf sich gestellt. Der Lebensgang der Menschheit wäre von flacherer, unkräftigerer, bequemerer Art, wenn der Keim der Verkehrung des menschlichen Wesens zum Bösen nicht in ihr läge. So wird also im Tragischen der Schuld das menschliche Wesen tiefer ausgeschöpft als im Tragischen des einfachen Unglücks. Erst jetzt tritt das Menschliche in seiner vollen Bedeutung, in seiner ganzen Wucht und Tiefe, besonders nach der Seite der in ihm liegenden Gegensätze und Kämpfe, in das Reich des Tragischen ein.

Verschärfung der Schmerzgefühle im Tragischen der Schuld.

Hiermit ist nun aber der eigentümliche Wert der schuldvollen Tragik nicht erschöpft. Es kommt dazu, daß durch die Hereinziehung der moralischen Zwiespälte und Umstürze die Kämpfe und Wehegefühle des tragischen Menschen eine bedeutsame Verinnerlichung und Zuschärfung erfahren. Schon vorhin wurde diese Seite berührt (S. 164 f.). Gäbe es keine Tragik der schuldvollen Art, so würden verschiedene psychologisch interessante, die Tiefe und Schärfe menschlichen Kämpfen- und Leidenkönnens offenbarende Schmerzgefühle undargestellt bleiben. Und dementsprechend würden auch die Gefühle der Teilnahme, die das Tragische hervorruft, eine Verarmung erfahren. Die schmerzliche Teilnahme zeigt angesichts eines sich in Frevel verstrickenden, sich moralisch verlierenden Helden eine Erregtheit von ganz besonderer Art.

Das Tragische der Schuld als Synthese des Furchtbaren mit dem sittlich Befriedigenden.

Man könnte nun meinen, daß die Abschwächung des Kontrastgefühls, die Hinzugesellung sittlicher Genugtuung im Tragischen der schuldvollen Art eine Verwischung und Verwaschung des tragischen Gefühlstypus bedeute. Dies wäre nur dann der Fall, wenn irgendwo vorgeschrieben wäre, daß eine gewisse grundlegende Seite im Tragischen sich in allen Fällen in voller Reinheit und Folgerichtigkeit entwickelt zeigen müsse. Vielmehr kommt es darauf an, ob sich nicht auch durch eine abbiegende, mit dem Gegensatz sich verbindende Ausgestaltung dieser grundlegenden Seite ein menschlich wertvolles Gefühl ergebe. Und so ist es. Indem sich im Tragischen der Schuld das pessimistische Kontrastgefühl mit dem Gefühl befriedigten Gerechtigkeitsbedürfnisses ver-

knüpft, ist eine eigentümlich wertvolle Gefühlsweise gegeben. Die reine, ungehemmte Auswirkung des Kontrastgefühls hat ihre Vorzüge, ebenso aber auch die durch moralische Gefühle gehemmte. Der Grundton bleibt düster, doch durch diese Düsterheit schlingt sich der feierliche Zusammenhang einer Gerechtigkeit, die wir gutheißen. Das Furchtbare, Schwerlastende, das dem Eindruck von Welt und Leben im Tragischen zukommt, wird dadurch nicht aufgehoben, nur wird ihm in dem Hervortreten sittlich befriedigender Zusammenhänge ein gewisses Gegengewicht beigesellt. So stellt das Tragische der schuldvollen Art insofern einen eigentümlichen ästhetischen Wert dar, als es eine Synthese des Furchtbaren mit dem sittlich Befriedigenden ist.

Zwei Typen des Tragischen der schuldvollen Art.

Innerhalb des Tragischen der schuldvollen Art sind nun wieder zwei Fälle zu unterscheiden. Entweder wird die tragische Schuld in ihrem sittlichen Zusammenhange mit dem Leide vom Dichter in den Mittelpunkt seiner Darstellung gestellt, mit Nachdruck behandelt, oder dieser Zusammenhang wird vom Dichter nicht als Hauptsache herausgearbeitet, sondern nur nebenher, einigermaßen in die Darstellung gezogen. Das Hauptgewicht der Darstellung liegt in diesem zweiten Fall auf der naturnotwendigen unseligen Verkettung; der sittliche Zusammenhang von Schuld und Leid spielt nur herein; nur nebenher, nur in zweiter Linie nimmt der Dichter zu der moralischen Seite der Sache Stellung. Er will vor allem etwa das unselige Wüten der Leidenschaften, die Furchtbarkeit im Zusammenstoßen feindseliger Mächte, die jammervollen Wirkungen von Wahn und Verblendung zeigen; der sittliche Zusammenhang von Schuld und Leid kommt zwar dabei auch vor, aber mehr nur im Hintergrunde. Vorzugsweise will er den Eindruck hervorbringen, wie die Lebensmächte rein als Lebensmächte, menschliche Schicksale rein als Schicksale, ohne unter moralischen Gesichtspunkt gestellt zu sein, in Furchtbares auslaufen. In dem ersten Falle spreche ich von dem Typus der reinen tragischen Schuld, in dem zweiten von dem Typus der nur mitwirkenden tragischen Schuld. Es kommt zunächst darauf an, diesen zweiten Typus durch Beispiele zu erläutern.

Leidenschaftsdichtungen.

Es gibt Dichter, die vor allem die Leidenschaften als solche, das Heiße, Heftige, Verblendende, Berauschende, Quälende, Vernichtende ihres Wirkens schildern wollen. Das Moralische liegt ihnen ferner. Sie fühlen sich nicht sonderlich angetrieben, zu den Verschuldungen moralisch Stellung zu nehmen. Sie fassen die Verwickelungen nicht so sehr als Handlungen verantwortungsvoller Menschen, sondern mehr als Ausbrüche unwiderstehlicher Leidenschaften auf. Eine Operndichtung, Leoncavallos Bajazzo, mag uns einmal zunächst als Beispiel dienen. Hier ist schwere Verschuldung vorhanden. Nedda ist nicht nur treulos, sondern auch steinhart und eiskalt, wo wir wenigstens ein menschliches Rühren erwarten. Auch bei Tonio, der aus Rache zum Verräter wird, käme die Schuldfrage in Betracht. Allein der Dichter — und seine Musik unterstützt ihn darin — geht so ganz im Darstellen der jähen und heißen Leidenschaften auf, daß er es zum Aufwerfen der Schuldfragen nur wenig kommen läßt. Wir bewegen uns fast ausschließlich in einer fesselnden Dynamik der Leidenschaften. Will man Dichter wissen, von denen diese nur nebenher moralische, vorwiegend leidenschaftsdynamische Behandlung schuldvoller Verwickelungen in besonderem Grade gilt, so wende man sich etwa zu Byron, Balzac, Viktor Hugo, zu Zola, Maupassant, d'Annunzio, Oskar Wilde. In Hugos Hernani ist Schuld genug vorhanden; es ist undankbar und verräterisch, daß Hernani im Hause des Gastfreundes diesem seine Braut abspenstig macht; allein nirgends ist die Schuld betont; der Nachdruck liegt auf der merkwürdigen, unheilvollen Verwickelung als solcher. Oder man denke an Byrons Mazeppa: die sündhafte Liebe des Pagen Mazeppa zu der jungen Frau des Edelmannes ist die Ursache der furchtbaren Züchtigung; aber der Nachdruck liegt nicht auf dieser Schuld, sondern auf dem entsetzenvollen Ritt. Oder man vergegenwärtige sich Zolas Germinal. Die Kohlenarbeiter — und diese bilden hier als Ganzes den tragischen Helden — zeigen zwar nicht nur leibliche, sondern auch moralische Entartung in erschreckendem Grade. Doch aber läßt der Dichter diese moralische Entartung nicht so sehr als eine Schuld hervortreten, die in dem

Jammerdasein dieser Menschen ihre verdiente Strafe fände; sondern vorwiegend erscheint das erbärmliche Dasein, das diese keuchende, hungernde, brünstige Arbeitermasse führt, als ein böses Schicksal, das sich naturgemäß und unabänderlich entwickelt hat und sie mit eisernen Klammern festhält. Auch an Hugo von Hofmannsthal kann hier erinnert werden. Seine Frau im Fenster ist eine Schuldtragödie, die aber bei weitem überwiegend ohne Rücksicht auf das Schuldvolle der Liebesleidenschaften im Sinne der Tragik eines jähen, wilden, erwürgenden Schicksals behandelt wird. Auch Magda in Sudermanns Heimat kann hier genannt werden.

Andere Beispiele.

Aber auch Dichter gänzlich verschiedener Art gehören hierher. Ich erinnere an Medea und Jason bei Grillparzer. In seiner Medeatragödie freilich erscheinen beide als derart schuldvoll behandelt, daß hier der Typus der reinen tragischen Schuld vorliegt. Vorher dagegen, in den Argonauten, ist die Belastung mit Schuld nicht als Hauptsache betont. Vielmehr liegt hier das Schwergewicht des Eindrucks darin, daß Unheilvolles, Entsetzliches sich mit Notwendigkeit aus dem Zusammentreffen zweier gefahrvoll angelegter Individuen und aus dem Mitwirken einer gleichfalls auf tragische Gefahren und Leidenschaften wie angelegten Umwelt ergibt. Tragische Schuld ist schon in den Argonauten vorhanden: Medea sündigt gegen Heimat und Haus, und Jason verfällt in seinem kühnen jugendberauschten Streben in Übermaß und Gewalttätigkeit. Allein dieses Schuldvolle spielt nur herein; die Darstellung macht das tragische Verderben hiervon nicht einfach und geradezu abhängig. Oder man stelle sich Shakespeares Königsdramen vor. Hier ist die harte Selbstsucht, die gewalttätige Herrschsucht großenteils so dargestellt, daß der Nachdruck weit mehr auf den Leidenschaften als kolossalen N a t u r m ä c h t e n liegt; die Beziehung zum Moralischen tritt zurück. Auch Goethes Werther kann in gewissem Grade als Beispiel gelten. Anderswo wieder wird der Eindruck der Schuld durch die Zuschärfung der ganzen Darstellung auf das Grausige, Gespensterhafte in den Hintergrund gedrängt. Manche Gedichte Hebbels, z. B. „Herr und Knecht", „Der Ring", „Der Tod kennt den Weg" können verdeutlichen, was ich meine.

Reihenfolge von vier Typen.

So stellen sich uns, wenn ich auf der Seite des Tragischen der Schuldlosigkeit wie der Schuld die je zwei Unterarten ins Auge fasse, vier Typen des Tragischen mit zunehmendem Schuldcharakter dar. Am weitesten von aller Schuld entfernt ist die reine schuldfreie Tragik. Die schuldfreie Tragik der eingeschränkten Art enthält wohl Schuld, aber diese Schuld ist tragisch gleichgültig. Hieran schließt sich das Tragische mit mitwirkender tragischer Schuld, und den äußersten Endpunkt bildet das Tragische der reinen Schuld. Grillparzer bietet für den Fortschritt dieser vier Typen ausgezeichnete Beispiele dar. Die vier Gestalten Libussa, Hero, Medea in den Argonauten, Ottokar entsprechen der Reihe nach den vier aufgezählten Typen. Libussa ist fleckenrein. Bei Hero liegt eine Schuld vor: sie hat gegen die Keuschheitspflicht ihres Priesterberufs gesündigt. Aber diese Sünde ist gemäß der ganzen Haltung des Dramas nicht von solchem Gewicht, daß das furchtbare Geschick Heros darin seine Rechtfertigung fände. Wer Heros Untergang als gerechte Strafe für die Verletzung der Keuschheitspflicht empfände, würde den Sinn dieser Tragödie ins Rohe verkehren. Von Medea in den Argonauten war soeben die Rede. Und daß Ottokar den Typus der vollwirkenden tragischen Schuld darstellt, liegt auf der Hand.

Tragik der Gewissenskämpfe.

Es gilt weiter, aus dem Umfang des Tragischen der reinen Schuld eine Unterart herauszuheben, die diese Form der Tragik in der schärfsten Ausgestaltung zeigt. Ich meine die Tragik der Gewissenskämpfe. Der tragische Untergang kann in vollem Maße als gerechte Buße für schwere Schuld dargestellt sein, und darum braucht doch nur wenig oder nichts von Gewissensnot, Schuldgefühl, moralischer Qual und Läuterung vorzukommen. Man erinnere sich an das „ungeteilte schuldvolle Gemüt“ (S. 137 ff.): aufrecht, reuelos, mit trotziger Selbstbejahung gehen die Vertreter dieses Typus in den Untergang. Hier wird wohl vom Dichter der moralische Zusammenhang zwischen Schuld und Leid hervorgekehrt; aber die schuldige Person selbst beschäftigt sich mit sich nicht nach der moralischen Seite hin, vertieft sich nicht in ihre Schuld. Die Schuld ist für ihr Gefühl überhaupt nicht als eine

moralische Beschaffenheit des Wollens vorhanden. In anderen Fällen dagegen besteht für das Gefühl der tragischen Person selbst die Schuld als Schuld. Sie wird als Last, als Qual empfunden; es entstehen schwere Kämpfe und Zerrissenheiten. Dann darf von Tragik der Gewissenskämpfe die Rede sein. Hier also ist die tragische Schuld nicht nur objektiv, in der Darstellung der Dichtung, vorhanden, sondern das Gemüt der schuldigen Person lebt auch subjektiv in Schuld, quält und zerarbeitet sich darin. Dabei kann es zu Überwindung solcher Zerrissenheit, zu sittlicher Läuterung kommen. Es kann aber auch völlige moralische Aufreibung und Verzweiflung das Ende bilden. In jedem Falle hat man es hier mit der zugeschärftesten Form der Tragik der reinen Schuld zu tun.

Beispiele.

Schiller gehört mit den meisten seiner hochtragischen Gestalten hierher; vor allem mit Wallenstein und Maria Stuart. Schillers Phantasie ließ sich vorzugsweise durch diesen moralisch vertieftesten Typus des Tragischen ergreifen. Aber auch Goethe hat bedeutsame Vertreter dieses Typus geschaffen; man denke an Weislingen, Clavigo, Faust. Bei Shakespeare fällt jedermann vor allem Macbeth ein. Doch ist für Shakespeare dieser Typus des Tragischen bei weitem nicht vorwiegend charakteristisch. Eine Gestalt wie Hamlet gehört nicht einfach hierher. Denn bei Hamlet ist die moralische Selbstquälerei krankhafter Art; er wirft sich auch dort in moralischen Zweifeln und Selbstvorwürfen herum, wo keine entsprechende Schuld vorliegt. Ein hervorragendes Beispiel von moralischer Selbstzerrüttung ist William Lovell bei Tieck; nicht als ob Lovells Innenkämpfe in nichts anderem als in moralischen Qualen bestünden; aber diese bilden doch eine wesentliche Seite daran. In noch höherem Grade gilt dies von der Selbstzerstörung Roquairols bei Jean Paul; aber auch andere Gestalten Jean Pauls — Gustav in der Unsichtbaren Loge, Albano im Titan — zeigen die Tragik des Schuldgefühls stark entwickelt. Von modernen Dramen nenne ich Anzengrubers Meineidbauer, Gottschalls Nabob, Zolas Therese Raquin, Hauptmanns Fuhrmann Henschel und Rose Bernd.

Untersittliche tragische Personen.

Nicht alle Fälle lassen sich klar und glatt einem der genannten Typen zurechnen. Die Gliederung in diese Typen beruht auf der Voraussetzung, daß die tragische Person die Fähigkeit besitzt, sich frei und selbstverantwortlich zu entscheiden, mit Bewußtsein auf die Seite des Guten oder des Bösen zu treten. Es kann aber auch vorkommen und kommt auch nicht selten vor, daß die tragische Person vom Dichter als derart aufgehend in Trieben und unwillkürlichen Regungen dargestellt wird, daß sie sich diesseits von Gut und Böse befindet. Und es wäre unrichtig zu behaupten, daß solche untersittliche Personen für das Tragische unbrauchbar seien. Denn menschliche Größe und die übrigen dargelegten Erfordernisse des Tragischen können sich auch an untersittlichen Personen finden. Dagegen fallen sie, soweit sie tragisch wirken, streng genommen nicht unter die aufgestellten Typen, sondern bilden eine eigene Gruppe für sich. Insbesondere können solche untersittliche Personen, soweit sie Taten begehen, die objektiv betrachtet verwerflich und frevlerisch sind, nicht einfach dem Tragischen der Schuld zugerechnet werden.

An solchen naiven Frevlern ist das sittliche Bewußtsein so unentwickelt, so wenig geschärft, daß Selbstsucht, Gemeinheit, Verworfenheit nicht oder nur spurweise als Schuld, als ein Nichtseinsollendes gefühlt werden. Nur für den Beurteiler, objektiv, ist Schuld vorhanden; das Bewußtsein des Täters ist noch zu unentwickelt, als daß er des objektiven sittlichen Mangels als einer Schuld inne würde. Man denke etwa an Grillparzers Jüdin von Toledo. Rahel ist ein spielendes, gaukelndes Kind, ein Stück unverfälschter, bewußtlos sich auslebender Natur. Ihr Trieb- und Gefühlsleben verläuft unter der Schwelle der freien Sittlichkeit. Mit dem Maßstabe objektiver Sittlichkeit gemessen, fällt ihr Tun freilich zum Teil in den Bereich des Verwerflichen und Schlechten. Allein subjektiv ist sie trotz aller buhlerischen Künste doch ohne Schuld. So wenigstens muß es gemäß der Darstellung der Dichtung angesehen werden. Ein anderes interessantes untersittliches Geschöpf von tragischer Wirkung ist Regine in Sudermanns Katzensteg. Sie ist ein höheres Tier, sie geht

ganz im Triebleben auf; nur Spuren von Gewissen kommen bei ihr vor. Dabei aber hat sie Größe und Stil; wie von einer unwiderstehlichen elementaren Macht getrieben, lebt sie sich mit Kraft und Glut nach der in ihr liegenden Richtung aus. Sie ist ein gesundes, kraftvolles, gleichsam genial hingeworfenes Stück Natur, in dem sich Reinheit und Verworfenheit, Größe und Gemeinheit untrennbar mischt. Doch hat sie für den Unterschied dieser ihrer eigenen Elemente kein Auge. Als weitere Beispiele nenne ich Haidi und Don Juan bei Byron, Carmen in der Novelle Mérimées, Bela, das asiatische Mädchen, in Lermontows Roman „Ein Held unserer Zeit", auch Kleists Käthchen. Vor allem aber weise ich auf Flauberts Salambo hin: in dieser Kolossaldichtung ist eine Menschheit geschildert, die sich in ungeheuerlicher Habgier, Wollust, Grausamkeit, in den Schauern eines wüsten Mystizismus, in greuelvollen Wahnvorstellungen auslebt, ohne daß auch nur eine Regung von Pflicht und Gewissen mahnend und veredelnd in diese wilde Welt tönte.

Natürlich gibt es auch Übergänge, — ich meine Gestalten, die zwar das Gefühl der Schuld haben, in denen aber doch von der Geistesstufe aus, auf der sie stehen, eine starke Gegenwirkung gegen die Schärfe des Schuldgefühls stattfindet. Man stelle sich etwa Goethes Gretchen vor Augen. Seele und Sinne in ihr sind eins; ihre seelische Schönheit entfaltet sich im Elemente der Natur. Besonders in ihrem Liebesleben macht sich dies geltend: die sinnliche Hingabe erscheint ihr wie etwas Selbstverständliches an die volle Neigung des Herzens geknüpft. Unverdorbenen Herzens gibt sie ihre Unschuld preis. Aber es wäre verkehrt, sie geradezu oder auch nur in der Hauptsache als unterhalb der Schwelle von Gut und Böse stehend aufzufassen. Ihre Tragik ist vielmehr der Hauptsache nach Tragik der Schuld und Gewissensnot.

Es ist klar, daß das Unbewußtbleiben der Schuld für die Wirkung des tragischen Zusammenhanges von Einfluß ist. Wo das sittliche Bewußtsein so geringe Entwickelung zeigt, daß es selbst gegen schwere Verschuldungen blind ist, dort liegt eine

Menschlichkeit von geringerem Werte vor, eine Menschlichkeit, die in der Erarbeitung der Tiefen des Selbstbewußtseins zurückgeblieben ist. Dem Tragischen der unbewußten Schuld, wenn ich mich dieses kurzen Ausdrucks bedienen darf, kommt daher der Vorzug des menschlich Bedeutungsvollen in geringerem Maße zu als dem Tragischen der bewußten, eigentlichen Schuld. Dieser Abbruch kann so stark werden, daß sich das zum Tragischen erforderliche Merkmal der Größe nicht mehr entwickeln kann.

Übersittliche Personen.

Schwieriger ist es, zu den übersittlichen Personen mit Rücksicht auf die Frage der tragischen Schuld die richtige Stellung zu gewinnen. Jetzt handelt es sich also um Menschen, die gemäß der dichterischen Darstellung jenseits von Gut und Böse stehen. Soll in die Beurteilung Klarheit kommen, so muß zweierlei unterschieden werden. Ich stelle die beiden Fälle, die hier in Frage kommen, einander scharf gegenüber, wenn sie sich auch in Wirklichkeit meist mehr oder weniger miteinander vermischen.

Erster Fall.

Erstlich nehme ich an: nur die Menschen, die der Dichter vorführt, stehen auf übersittlichem Boden; der Dichter selbst hält an dem Unterschied von Gut und Böse fest. Wir fühlen aus der Darstellung des Dichters heraus, daß er seine Personen, mögen sie sich noch so sehr für „Übermenschen" halten, die über das Sittliche weit hinaus sind, dennoch unter das Sittengesetz gestellt sehen will. Dieser Fall bietet keinerlei Schwierigkeiten für die ästhetische Beurteilung dar. Denn hier bleibt die Frage ganz beiseite, ob die Moralphilosophie im Rechte ist, wenn sie die Überwindung des Unterschiedes von Gut und Böse für die reiffste Stufe erklärt, die der Mensch erreichen könne. Hier kommt allein die Tatsache in Betracht, daß es Menschen gibt, die ihr Bewußtsein auf den Standpunkt bringen, daß sie alle ihre Handlungen — unter Vermeidung des Gegensatzes von Gut und Böse — als naturnotwendige Auswirkungen ihrer nun einmal so und nicht anders beschaffenen Natur betrachten. Dort, bei den untersittlichen Naturen, war das Verständnis für den Unterschied von Gut und Böse noch nicht erreicht; hier, bei den übersittlichen, ist

dieses Verständnis, und vielleicht in aller Verfeinerung, vorhanden, aber dieser Unterschied selbst wird für die hohe und reife Lebensführung außer Geltung gesetzt und als eine zurückgebliebene Denkweise mit Verachtung behandelt. Und ich wüßte nicht, was dagegen einzuwenden wäre, solche „Übermenschen" in Dichtungen auftreten zu lassen. Finden hier doch nicht einmal jene Verkürzungen des tragischen Wertes statt, den ich soeben an den untersittlichen Naturen hervorgehoben habe. Auch entspringt für die Beurteilung hier keine Unklarheit. Denn der hier vorausgesetzten Anschauung des Dichters gemäß fallen ja alle aus übersittlichem Boden hervorgegangenen Handlungen unter den Wertmaßstab von Gut und Böse. Und so kann das übersittliche Gebaren als solches schon von dem Dichter als frevelhafte Überhebung behandelt werden.

Die Einführung solcher übersittlicher Kraftnaturen gehört nicht erst der jüngsten Zeit an. Man denke etwa an Lucifer in Byrons Kain, an William Lovell bei Tieck, an Roquairol bei Jean Paul. Auch in der Entwickelung, die Goethe seinen Faust im ersten Teile durcherleben läßt, kommen Ansätze zu solch übersittlichem Streben vor. Und Hebbels Holofernes, Hamerlings Nero lassen sich gleichfalls unter den gegenwärtigen Gesichtspunkt rücken.

Zweiter Fall.

In einem zweiten Fall liegt die Sache wesentlich anders. Jetzt nehme ich an: der Dichter selbst steht grundsätzlich auf dem Standpunkt des Immoralismus; Pflicht, Gewissen, Reue, Schuld gelten ihm als veraltete Begriffe, als Erzeugnisse der erkrankten Menschheit. Ein solcher Dichter müßte folgerichtig die ganze Dichtung hindurch Leid und Untergang lediglich als notwendige Auswirkung der Charaktere und Lagen darstellen, ohne den Schein von Verdienst und Schuld, von Gut und Böse irgendwo auf die Personen fallen zu lassen. Dies dürfte nun wohl nur sehr schwer durchzuführen sein. Mindestens in der Regel werden sich die sittlichen Wertgefühle nicht völlig unterdrücken lassen und sich mit unwillkürlicher, elementarer Gewalt in der Dichtung zum Ausdruck bringen, so daß Wollen und Handeln

der Personen, trotz jenem grundsätzlichen Standpunkt des Dichters, doch an sittlichen Wertmaßstäben gemessen erscheint. So entsteht eine unklare Beleuchtung: einesteils erscheinen die Handlungen der Personen als bloße notwendige Auswirkungen der weder guten noch bösen Natur, als Leidenschaftsäußerungen, von denen der Dichter den nach seiner Meinung ängstlichen, schwächlichen, dabei zugleich harten, tyrannischen Maßstab der Moral fernhalten will; anderenteils ist doch die Darstellung eine solche, daß mit den Handlungen zugleich auch ihr moralischer Wert und Unwert in gewissem Grade zum Bewußtsein gebracht wird.

Hier ist vor allem auf Ibsen hinzuweisen. Es ist nur in der Ordnung, wenn die in unserer Zeit tatsächlich vorhandene starkgeistig immoralistische, auf ein Übermenschentum gerichtete Bewegung sich auch in der Dichtung zum Ausdruck bringt. Und da ist es nun ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst Ibsens, daß er dieses übersittliche Menschentum in so kühner, unerschrockener, phantasievoller und hochgestimmter Weise in seinen Dramen zur Geltung bringt. Allein von einer gewissen Unklarheit ist er hierbei nicht freizusprechen. Pflicht, Gewissen, Sittengesetz sind für den Dichter ausdrücklich abgetane Begriffe, und doch werden uns die Personen mit Nachdruck und Leidenschaft teils als verächtlich, teils als Musterbilder oder als solchen doch nahestehend hingestellt. Und es kann nicht anders sein. Das Übersittliche ist bei Ibsen — und dasselbe gilt von Nietzsche — in Wahrheit nur eine bestimmte Form des Sittlichen. Auch das Übersittliche ist ein Wert, ein Ideal für unser Wollen und Fühlen, und so ergeben sich auf seinem Boden Wertunterschiede, die denen von Gut und Böse, Verdienst und Schuld wesensverwandt sind. Und so ist es denn kein Wunder, wenn der übersittlich gestimmte Dichter auf die Taten seiner Personen unwillkürlich die Betonung von Recht und Unrecht, Großtat und Frevel fallen läßt. Übrigens ist die hier hervorgehobene Unsicherheit in der sittlichen Beleuchtung bei Ibsen keineswegs so störend, daß dadurch der unmittelbare Genuß erheblich beeinträchtigt würde. Nur für den tiefer und feiner nachsinnenden Kritiker stellt sich die dargelegte Wahr-

nehmung einigermaßen störend ein. Viel ungünstiger dagegen liegt die Sache bei Strindberg. Dieser Dichter behauptet zwar, mit Gott auch die Schuld ausgestrichen zu haben; doch aber schildert er seine — zudem noch ausgeklügelten und abstrakten — Fratzen und Kanaillen (man muß diesen Ausdruck gebrauchen) derart, daß sie uns keineswegs wie notwendige Mißgebilde der Natur, sondern wie moralisch entartete, Abscheu erweckende, für ihre Scheußlichkeiten verantwortliche Personen erscheinen. In anderen Fällen wieder ist es mehr so, daß der Leser im Hinblick auf die aus der Dichtung hervorgehende übersittliche Denkweise des Dichters im unklaren bleibt, wie er über das Verhältnis der Personen zur Schuld urteilen solle. Es scheint der Unterschied von Gut und Böse geleugnet zu sein, und doch sind die Charaktere und Handlungen so dargestellt, daß wir sie mit den Maßstäben von Schuld und Unschuld messen müssen. So ist es beispielsweise in dem merkwürdigen, tiefwühlenden Drama Hermann Bahrs „Der Meister“; so ist es auch häufig bei d'Annunzio.

Im Grunde gehören auch schon Goethes Wahlverwandtschaften hierher. Dem Grundtone nach werden die Verirrungen und Verwirrungen, in welche die Neigungen und Leidenschaften der beiden Paare geraten, wie natürliche Vorgänge dargestellt, die von dem Gegensatz des Guten und Bösen nicht getroffen werden. Daneben aber werden doch auch die Verletzungen der Heiligkeit der Ehe in grelle moralische Beleuchtung gerückt; insbesondere durch die von Mittler vertretene Auffassung und durch Ottiliens Buße. So schwankt die sittliche Welt, in der sich dieser Roman hält; es bleibt unklar, in welchem Sinne und Grade innerhalb jener Auffassung, der zufolge die sittlichen Vorgänge wie Auswirkungen der mit stiller Notwendigkeit waltenden Natur erscheinen, von Schuld die Rede sein könne.

Schicksal und Schuld.

Unklarheit in der Behandlung der Schuld kann aber auch noch auf andere Weise entstehen. Wenn ein transcendentes Schicksal in das Wollen und Handeln der Personen eingreift, so wird dadurch die Schuld in eine zweideutige Beleuchtung gerückt. In diesen Fällen fühlen sich die Personen einerseits als schuldig

oder doch als gewissermaßen schuldig, und sie werden auch vom Dichter als Frevler hingestellt; anderseits aber ist es doch ein dem Menschen jenseitiges Schicksal, das ihn hinterrücks, unbekümmert um sein Wissen und Wollen, in Schuld verstrickt; also ist er in gewissem Sinne doch zugleich schuldlos. Ich denke hierbei insbesondere an die antike Tragödie, sodann auch an die moderne, zumeist karikaturartige Wiederbelebung des antiken Schicksals. Aber auch die im eigentlichen Sinn christliche Tragödie mit dem Walten der Vorsehung gehört hierher. Da von der hieraus entstehenden Verdunkelung der Schuld in einem späteren Abschnitt die Rede sein wird, so kann es hier mit diesem kurzen Hinweis sein Bewenden haben. Jedenfalls leuchtet soviel ein, daß die Schicksalstragödie in betontem Sinne gleichfalls weder dem Tragischen der Schuld noch dem der schuldfreien Art zugezählt werden kann, sondern in der Schuldfrage eine Sonderstellung einnimmt.

Bisher war von der Unklarheit in dem Schuldcharakter des Tragischen die Rede, soweit sie mit der Natur der Sache — mit dem übersittlichen Standpunkt des Dichters oder mit der Einführung eines transcendenten Schicksals — zusammenhängt. Unklarheit in dem Verhältnis zur Schuld kann aber auch auf andere Weise entstehen. Sie kann die Folge ungenügender Kraft und Sicherheit im Gestalten, schwächlicher, verworrener Auffassung der Charaktere und des tragischen Zusammenhanges, verschrobener sittlicher Anschauungen sein. Auf diese mannigfaltigen in einem Nichtkönnen des Dichters liegenden Ursachen will ich nicht eingehen. Als Beispiel mag etwa Sudermanns Ehre gelten. Die Programmrede des Grafen Trast über die Ehre (es gebe überhaupt keine Ehre, die Ehre eines jeden Lebenskreises sei berechtigt) stimmt nicht zu der tatsächlichen Schilderung. Der Dichter behandelt tatsächlich die Ehre, wie sie im Hinterhaus und wie sie im Vorderhaus aufgefaßt wird, als etwas Niedriges und Schmutziges, dagegen die von Robert und Leonore vertretene Vorstellung von Ehre als auf echten, menschlichen Grundlagen beruhend. So wird also durch die aufdringlichen Auseinander-

setzungen des Grafen Trast, aus denen man den Dichter heraushört, ein unsicheres Licht auf die ganze sittliche Grundlage des Stückes geworfen.

Beurteilung von der Auffassung des Dichters aus.

Schließlich ist auf die Grundvoraussetzung nachdrücklich hinzuweisen, die überall zu erfüllen ist, wo in einem Drama die tragische Schuld ermittelt werden soll. Die Frage, ob tragische Schuld vorliegt und worin sie besteht, muß stets von der in der jeweiligen Dichtung zum Ausdruck kommenden Auffassung des Dichters aus beurteilt werden. Jedes Kunstwerk darf verlangen, daß es nach den Absichten gewürdigt werde, die der Künstler darin zur Gestaltung bringt. Was der Künstler an Auffassungen, Gedanken, Werturteilen in sein Kunstwerk hineingearbeitet hat, gehört eben zu dem Kunstwerk selbst und muß bei Feststellung seiner Bedeutung und seines Wertes wesentlich mit in Betracht gezogen werden. So gehört denn auch zur Würdigung jeder tragischen Dichtung dies, daß der Leser sich in der Frage der Schuld auf den Boden stelle, den der Dichter in seinem Werke einnimmt. Von seinen eigenen moralischen Auffassungen und Idealen hat der Leser zunächst völlig abzusehen; das Erste ist vielmehr, daß er sich in die moralische Welt des Dichters hineinlebe. Er muß sich darüber klar werden, ob und inwieweit und in welchem Sinne der Dichter die vorliegenden Entschlüsse und Taten als schuldvoll habe hinstellen wollen. Lesen wir Byrons Kain, so muß uns der trotzig selbständige, das Kühne und Verwegene billigende Sinn des Dichters vor Augen stehen. Lesen wir dagegen Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt von Klinger, so finden wir als Hintergrund der Dichtung eine Lebensauffassung, die in geduldiger Ergebung, in Selbstbescheidung, in sanfter Harmonie des Gemüts das Höchste erblickt. Die Schuld Kains dort und Fausts hier wird von den beiden Dichtungen in grundverschiedene Beleuchtung gerückt.

Erst wenn der immanente Sinn einer tragischen Dichtung in Hinsicht auf die Schuldfrage feststeht, darf die Kritik ihre Aufmerksamkeit darauf lenken, ob der Dichter mit seiner moralischen Auffassung recht habe. Nachdem sich der Leser in die moralische

Welt des Dichters hineingelebt und von hier aus das Vorhandensein tragischer Schuld in der Dichtung beurteilt hat, entsteht für ihn naturgemäß die weitere Frage, ob die Art und Weise, wie der Dichter seine Personen in ihren Handlungen schuldig oder schuldlos erscheinen lasse, zu billigen oder vielleicht als verkehrt, unreif, als verschroben oder allzu gewagt zu beurteilen sei. In diesem ungünstigen Fall kommen der Dichtung vielleicht ästhetische Vorzüge in Fülle zu; doch geschieht diesem ästhetischen Wert durch die Verkehrtheit oder Einseitigkeit des in ihr zur Geltung gebrachten moralischen Standpunktes mehr oder weniger Abbruch.

Weitherzige moralische Maßstäbe.

Indessen kann nicht stark genug hervorgehoben werden, daß der Leser seine moralischen Maßstäbe in möglichst weitem, beweglichem und menschlich umfassendem Sinne und mit möglichst starkem und unerschrockenem Geiste gestalten müsse. Wer an die tragischen Dichtungen mit den Maßstäben eines moralischen Philisters, mit den Vorurteilen der tugendstolzen Anstandsmoral, mit dem Glauben an einen unbezweifelbaren moralischen Allerweltskodex herantritt, wird gerade den kühneren tragischen Dichtungen nicht gerecht werden können. Man braucht hierbei nicht einmal an solche Dichtungen zu denken, die, wie etwa die Ibsens, den gegenwärtig üblichen sittlichen Anschauungen offen und gründlich den Krieg erklären. Auch den meisten Dichtungen Shakespeares und Byrons, auch Schillers Räubern, Goethes Faust würde man bitteres Unrecht zufügen, wenn man an sie mit den angedeuteten engen Maßstäben herantreten wollte. Sodann aber soll sich der Leser bedeutenden Dichtern gegenüber, wenn er sie von seinen sittlichen Überzeugungen abweichend findet, hüten, sofort abzusprechen und zu verurteilen. Vielmehr möge er sich bereitwillig und unvoreingenommen in die sittliche Welt des Dichters vertiefen und sich fragen, ob nicht im Gegenteil der Dichter die reifere und weisere sittliche Anschauungsweise habe, von der er lernen und zu der er hinanstreben müsse. Und ist der Leser auch nicht geneigt, dem Dichter geradezu recht zu geben, so wird er sich doch vielleicht sagen müssen, daß es sich in der vorliegenden Dichtung

um streitige, nicht unbedingt eindeutig zu entscheidende sittliche Fragen handle, daß auf dem von dem Dichter betretenen sittlichen Gebiete auch gegnerische Anschauungen möglich seien, denen doch Wahrheit und Tiefe nicht völlig abgesprochen werden könne. Es würde zu weit führen, die Erfordernisse, die zu einer weitherzigen Beurteilung des sittlichen Standpunktes von Dichtungen gehören, genauer zu entwickeln.[1]) Jedenfalls setze ich hier überall als selbstverständlich voraus, daß die Kritik, die der Leser an der Stellung des tragischen Dichters in der Schuldfrage übt, nicht von dem Boden zaghafter, enger, konventioneller sittlicher Anschauungen aus geschehe.

Beurteilung abweichender sittlicher Anschauungen des Dichters.

Sich bei Beurteilung der Schuldfrage auf den Boden der sittlichen Anschauungen des Dichters zu versetzen, wird Dichtungen gegenüber leicht fallen, die aus entlegenen Zeiten stammen und in Anschauungen stehen, die uns gänzlich ferne liegen. Wenn bei Homer die Gefährten des Odysseus durch Sturm und Schiffbruch vernichtet werden, weil sie, dem Verhungern nahe, einige der heiligen Rinder des Helios geschlachtet und gegessen; wenn der greuelvolle Wahnsinn des Ajas vom Dichter darauf zurückgeführt wird, daß Ajas einigemal, allzusehr auf eigene Kraft bauend, die Hilfe der Götter gering geachtet habe; oder wenn Ödipus trotzdem, daß er völlig unwissentlich und nach unserer Auffassung schuldlos den Vater erschlagen und sich mit der Mutter vermählt hat, dennoch sich als einen Frevler fühlt und als solcher auch von allen Personen des Stückes betrachtet wird: so geht der Leser leicht auf den moralischen Standpunkt des Dichters ein; es kommt ihm nicht in den Sinn, Schuld und Schuldlosigkeit nach modernen Maßstäben in diese Dichtungen hineinzudeuten. Dasselbe ist der Fall, wenn wir bei Kalidasa das Unglück Sakuntalas — das Verstoßenwerden durch ihren sie nicht erkennenden Gatten — als eine Folge davon dargestellt finden, daß sie aus verzeihlicher Unachtsamkeit einem müden Büßer nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt; oder wenn wir in dem indischen Epos finden,

[1]) Man vergleiche hierzu mein System der Ästhetik, Bd. 1, S. 483 ff. und die Ästhetischen Zeitfragen, S. 8 ff., 184 ff.

wie Nala wegen der Versäumung einer Waschung dem bösen Geist Kali preisgegeben und so ins Elend gestürzt wird. Dasselbe gilt von Calderons Drama „Der Arzt seiner Ehre“. Hier wird nicht etwa wirkliche Untreue, sondern lediglich der Verdacht und Schein von Untreue wie eine Sünde äußerster Art behandelt und durch Schicksale von grausamer Härte bestraft. Hier fällt es uns gleichfalls nicht schwer, uns auf den fernliegenden, ja abstoßenden moralischen Standpunkt des Dichters zu versetzen und von ihm aus dem Stück eine Fülle von Vorzügen zuzugestehen.

Dieselbe Unbefangenheit aber sollen wir auch dann an den Tag legen, wenn der Dichter der jüngsten Vergangenheit oder Gegenwart angehört und durch seine Darstellung von Berechtigung und Schuld den üblichen sittlichen Auffassungen entgegentritt. Sogar wo, wie in Gutzkows Herz und Welt, der Dichter eine verschrobene, sich überlegen dünkende, in Wahrheit aber schwächliche und sophistische Moral verkündet, ist es gefordert, auch von der Denkweise des Dichters aus die Dichtung zu beurteilen. Um wieviel mehr wird dies in solchen Fällen nötig sein, wo der Dichter für eine freiere, herbere, mehr auf Wahrheit beruhende Sittlichkeit eintritt! Sollte diese würdigere Form der Sittlichkeit auch mit Übertreibung, mit verletzender Einseitigkeit dargestellt sein, so ist es doch Pflicht des Lesers, auf die Anschauungsweise des Dichters verständnisvoll einzugehen. Viele Leser werden an Hedda Gabler bei Ibsen sehr vieles empörend finden: die niederträchtige Art und Weise, wie sie ihren grundbraven, wenn auch an geistiger Freiheit und Stärke weit unter ihr stehenden Mann behandelt; ihr Bemühen, Frau Elvstedt aus der Neigung Lövborgs zu verdrängen; ihre Frechheit, das Manuskript Lövborgs zu verbrennen. Trotzdem ist es die nächste Pflicht des Lesers, sich in die sittliche Welt Ibsens hineinzuleben, gemäß deren Maßstäben Hedda nur insofern als schuldig dasteht, als sie feige ist. Hedda ist Vertreterin einer freieren, kühneren Sittlichkeit, eines in Heiterkeit und Schönheit tapfer lebenden, schroffen Individualismus. Ihre Schuld liegt nach Ibsens Darstellung nur darin, daß sie mit der anderen Hälfte ihres Wesens noch in

den Vorurteilen und Schwächen der gewöhnlichen gebildeten Gesellschaft steckt: sie war so feige, Tesman nur um ihrer Versorgung willen zu heiraten, und ist so feige, sich seine Liebkosungen gefallen zu lassen; aus Feigheit fürchtet sie den Skandal mehr als alles; sie hat nicht den Mut, der Gesellschaft gegenüberzutreten und ihr gutes — das heißt: ihrer Auffassung nach gutes Recht zu verteidigen; auch an ihrem Selbstmorde ist ihre Feigheit wenigstens mit beteiligt. Man mag diese Auffassung Ibsens einseitig finden und beklagen, daß durch sie das Drama in ein schiefes moralisches Licht gerückt werde. Das Erste aber ist doch, den Sinn des Stückes und so auch die Schuldfrage von dem darin zum Ausdruck gebrachten harten und zugleich romantischen Individualismus aus festzustellen und zu beurteilen. Oder man vergegenwärtige sich Ibsens John Gabriel Borkmann, Hauptmanns Einsame Menschen oder Sudermanns Johannisfeuer. Auch wer geneigt ist, dem jungen Erhard bei Ibsen, Anna Mahr und Johannes Vockerat bei Hauptmann, Georg und Heimchen bei Sudermann bedeutend mehr Schuld zuzuschreiben, als sie nach der Darstellung der Dichter besitzen, wird doch zunächst über die Art, wie nach der dichterischen Darstellung ihre Schuld erscheint, ins reine kommen und demgemäß die beiden Stücke auf sich wirken lassen müssen. So wird auch Björnsons Handschuh keineswegs schon aus dem Grunde beiseite zu legen sein, weil er die übliche egoistische, brutale, bequeme Männermoral bekämpft. Vielmehr wird ein vorurteilsloses Eingehen auf das Drama zu der Überzeugung bringen, daß Svava mit ihrer idealen Forderung ungleich mehr im Rechte ist, als die übliche Auffassung der Herrenwelt, wonach die Unzucht zu den heiligen Rechten, ja Pflichten des unverheirateten Mannes gehört.

Der außerhalb der Dichtung liegen bleibende sittliche Anschauungskreis des Dichters.

Natürlich ist bei der ästhetischen Pflicht, sich in den sittlichen Anschauungskreis des Dichters zu versetzen, dieser Anschauungskreis immer nur insoweit gemeint, als er in der Dichtung wirklich zum Ausdrucke kommt. Wenn ich lediglich aus anderen Quellen, etwa aus den Briefen des Dichters, aus den über ihn verfaßten Lebensbeschreibungen u. s. w., von seinen Auffassungen

über sittliche Ideale, über Pflicht, Verantwortlichkeit, Schuld, Gewissen und dergleichen Kenntnis habe, so sind doch diese seine Überzeugungen, wofern sie nicht in die vorliegende Dichtung hineingestaltet worden sind, dieser gegenüber ein Fremdes. Nur die sittliche Sprache, welche die einzelne Dichtung als solche führt, gehört zu ihrem Sinn.

Es gibt Dichter, die über das tragische Problem, das sie behandeln wollen oder eben gerade behandeln, allerhand Reflexionen anstellen, sich grübelnd hineinversenken, vielleicht eine ganze Theorie über diese oder jene Lebensfrage, über die Ehe, die freie Liebe, das gefallene Weib, die sozialen Pflichten gegen die Notleidenden, die Willensfreiheit, Vererbung und Ähnliches daranknüpfen. Damit ist aber noch lange nicht gesagt, daß es diesen Dichtern auch gelungen ist, ihre Reflexionen und Ideen, die sie in ihre Dichtung hineinarbeiten *wollen*, *wirklich* in ihr zum Ausdruck zu bringen. Läßt man sich z. B. von Hebbel sagen, welchen grübelnden Tiefsinn er in seinen Dramen darstellen *wollte*, so ist man erstaunt über die weite Kluft zwischen diesen Absichten, die er verwirklicht zu haben glaubte, und dem *tatsächlichen* Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen. Alle solche Reflexionen des Dichters, die es ihm *nicht* gelungen ist, in seiner Dichtung zur Anschauung zu bringen, bleiben für jenes geforderte Eingehen auf den sittlichen Anschauungskreis des Dichters völlig abseits liegen.[1])

[1]) In der ersten Auflage bin ich auf die Frage näher eingegangen, welche Gesichtspunkte vorzugsweise zu berücksichtigen sind, wenn man entscheiden will, ob und inwieweit in einem bestimmten Fall tragische Schuld vorliege (S. 173—179 der ersten Auflage). Ich halte jene Ausführungen auch jetzt noch für zutreffend; nur lasse ich sie weg, weil sie mir nicht genug grundlegender Natur zu sein scheinen, um hier Aufnahme zu finden.

Neunter Abschnitt.

Das Tragische des Verbrechens.

Das Tragische des Verbrechens: ein Seitenzweig am Tragischen.

Große Verwirrung ist in die Theorie des Tragischen dadurch gebracht worden, daß Gestalten wie Klytemnästra bei Äschylos, Macbeth, Richard der Dritte, Jago bei Shakespeare, Franz Moor, Philipp der Zweite bei Schiller als vollwertige Beispiele für das Tragische behandelt wurden. Will man nicht grundverschiedene ästhetische Eindrücke durcheinanderwerfen, so muß man zugeben, daß die genannten Personen vorwiegend anders als tragisch wirken und nur nach dem geringeren Teile des Eindrucks, den sie hervorbringen, zum Gebiet des Tragischen gerechnet werden dürfen. Das Tragische des Verbrechens ist keine reine Form des Tragischen; man könnte es als ein Tragisches von eingeschränkter Art, als einen Seitenzweig am Tragischen bezeichnen.

Es kommt auf das Verhältnis von Schuld und Größe an. Überwiegt in dem schuldvollen Verhalten der Eindruck der Größe, Tüchtigkeit, Berechtigung, so entspringt das Tragische der Schuld in dem Sinne, wie es der letzte Abschnitt behandelt hat. Anders stellt sich die Sache dort, wo uns das schuldvolle Verhalten nicht mehr in überwiegender Weise dies zu Gefühl bringt, daß es sich um einen trotz aller Schuld doch von hohem, edlem Streben erfüllten, trotz tiefen Falles doch im Tüchtigen und Großen wurzelnden Menschen handle; sondern wo uns vielmehr das Gemeine, Verworfene und Böse als herrschende Substanz des Menschen entgegentritt. In Fällen dieser Art wirkt die sittliche Befriedigung, die wir über das Leiden und Verderben des Frevlers empfinden, wesentlich anders. Hier geht dieses moralische Gefühl nicht, wie

dort, in den tragischen Eindruck als in eine in der Hauptsache erhalten bleibende Grundlage ein; sondern diese Grundlage selbst wird umgewandelt. Die sittliche Befriedigung überwiegt, erhält die erste Stelle, und das Tragische tritt zurück. Das hinzutretende moralische Gefühl ist hier so stark, daß der tragische Eindruck es nicht mehr als einen eigenartig färbenden Zusatz sich einzuverleiben vermag. Das Tragische vermag hier die Wucht des moralischen Gefühls gleichsam nicht mehr zu verdauen. Der tragische Eindruck wird in seinem Kerne umgewandelt.

Das Untergehen des Bösewichts: an sich untragisch.

Ich fasse also jetzt Menschen ins Auge, die im Bösen wurzeln und leben, denen Gewissenlosigkeit und Schurkerei, Hohn und Haß gegen alles Gute und Edle, Freude daran, den Menschen wehe zu tun und sie zu entwürdigen, zur Lebensgewohnheit geworden sind. Und ich stelle mir weiter vor, daß ein solcher verhärteter Bösewicht durch seine Schandtaten in Leid und Verderben verwickelt wird; daß, während er zu triumphieren glaubte, seine Schlechtigkeit ihm vielmehr zum vernichtenden Verhängnis ausschlägt. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß der Eindruck, den ein derartiger Zusammenhang hervorbringt, mit dem Tragischen nichts gemein hat. Wird ein Bösewicht durch seine Missetaten ins Verderben gestürzt, so empfinden wir dies einfach als gerecht und wohlverdient; unser Bedürfnis nach gerechter Vergeltung ist befriedigt. Dem tragischen Leid dagegen kommt, so sahen wir, der Charakter des Unangemessenen, Unverdienten, Irrationellen, des übersteigend Harten und Furchtbaren zu. Der Untergang des Schurken steht hierzu in vollem Gegensatz. Statt des dem Tragischen eigentümlichen Kontrastgefühles ist hier das Gefühl völligen Zusammenstimmens vorhanden. Daß in Freytags Soll und Haben die beiden verhärteten Schurken Veitel Itzig und sein Lehrer Hippus schrecklich enden, finden wir ganz in der Ordnung.

Die Bestrafung des Verbrechers läßt die Welt nicht als furchtbar erscheinen.

Freilich tritt die Befriedigung, die uns die gerechte Strafe des Schurken gewährt, nicht als heitere Freude auf. Fühlen wir auch Leid und Untergang als gerecht, so macht sich doch zugleich dieser Vollzug der Gerechtigkeit als ein ernster Vorgang fühlbar, als ein Vorgang, der eine Fülle von Schmerz und Elend in sich

enthält und jedem, der auf den Wegen des Frevels wandelt, ein drohendes, abschreckendes Antlitz zeigt. Indessen ist dieser Ernst von der Furchtbarkeit des Tragischen völlig verschieden. Im Tragischen erscheint uns der Zusammenhang der Taten und Geschicke, Gesetz und Sinn des menschlichen Daseins, schließlich die Welt überhaupt, insofern sie den Hintergrund der tragischen Beziehungen bildet, als furchtbar, unheimlich, ja grauenhaft. Wo dagegen teuflische Verbrechen ihre Strafe finden, treten uns die Welt und ihre Zusammenhänge zwar auch mit dem Gepräge des Ernstes entgegen, allein in diesem ihrem Ernst zeigen sie sich doch gerade als Befriedigung und Billigung erweckend. Die Strafe an sich könnte man ja, da eine Menge Schmerz mit ihr verknüpft ist, als furchtbar bezeichnen; dagegen fällt auf die Welt selbst hier nicht im mindesten das düstere Licht des Furchtbaren; bricht über verhärtete Verbrecher Strafe herein, so zeigt sich vielmehr der Sinn der Welt in einem höchst wünschenswerten Lichte.

Sonach bringt die Bestrafung des Bösewichtes einen Eindruck hervor, der mit dem Tragischen nicht nur nichts zu tun hat, sondern sogar in Gegensatz zu ihm steht. Es macht auch keinen Unterschied aus, ob der Bösewicht bereuend oder ohne Reue, gebessert oder ohne Besserung der Strafe teilhaftig wird. Der Vogt Hummel in Pestalozzis Erzählung „Lienhard und Gertrud", der voll Reue und Zerknirschung die schmachvolle Strafe über sich ergehen läßt, macht ebensowenig einen tragischen Eindruck wie etwa der Sekretär Wurm in Kabale und Liebe oder der Mörder Sikes und der Jude Fagin in Dickens Oliver Twist.

Menschliche Größe des Bösewichts als Bedingung tragischer Wirkung.

Indessen kann der Eindruck, den das Leid und der Untergang des Bösewichtes erzeugt, trotz der dem Tragischen entgegengesetzten Grundbeschaffenheit auch einen tragischen Bestandteil in sich enthalten. Es kommt darauf an, ob sich in dem Leben und Handeln des Bösewichtes menschliche Größe fühlbar mache. Kommt in der Verruchtheit dennoch auch etwas von menschlicher Größe zum Vorschein, so ist es möglich, daß uns die Verruchtheit, freilich nicht in der Hauptsache, aber doch nach gewisser Seite hin tragisch berührt.

Menschliche Größe kann der Bösewicht in verschiedener Richtung zeigen. Der häufigste Fall ist wohl der, daß der Bösewicht Mut und Tapferkeit, unerschrockenes und folgerichtiges Wollen an den Tag legt. Hiermit verbindet sich häufig starke geistige Überlegenheit, zuweilen geradezu Genialität im Vorbereiten und Durchsetzen des Bösen, im Verfolgen und Vernichten des Gegners. In anderen Fällen kommen im Fühlen und Handeln des Bösewichtes hier und da sogar edle Regungen, hochherzige Entschlüsse zum Vorschein, die freilich durch das im Grunde des Herzens herrschende Böse bald wieder verschlungen werden. Ein andermal wieder besteht das, was dem Frevler Größe verleiht, in dem hohen Grad seiner Lebensglut, in dem freudigen, genialen Sichausleben seiner Sinnlichkeit, die sich mit der lebensprühenden Natur eins fühlt und gleichsam etwas Kosmisches in sich trägt, kurz in der Steigerung des „Willens zum Leben". Hiermit ist es verwandt, wenn der Charakter des Verbrechers in großem Stile gebaut ist und sich in großen Zügen auslebt, wenn gleichsam die gewaltige, in kühnem Wurfe schaffende Natur dahinter zu stehen scheint. Hiermit sind einige — keineswegs alle — hauptsächlichen Elemente genannt, die dem Charakter auch des ruchlosen Menschen Größe zu geben imstande sind. Wer sich etwa Klytemnästra bei Äschylos, Richard den Dritten, Macbeth und seine Gattin, Goneril, Regan, Edmund bei Shakespeare, Marwood in Lessings Miß Sara, Philipp bei Schiller, den Herzog von Gothland und Don Juan bei Grabbe, Golo bei Hebbel, Nero in Hamerlings Ahasver, den Bischof Nikolas in Ibsens Kronprätendenten vergegenwärtigt, wird sich leicht sagen, welche von den angegebenen Größe begründenden Zügen in jeder der beispielsweise angeführten Gestalten vorhanden sind.

Große allgemeinere Mächte als Hintergrund des Verbrechers.

Zuweilen erhält der ruchlose Verbrecher durch einen Umstand Größe, der besonders hervorgehoben zu werden verdient. Hinter dem Unmenschen steht eine verwilderte Zeit, ein entartetes Volk, ein fluchbeladenes Geschlecht; er ist die giftige Blüte seiner Zeit, das notwendige Organ, durch das sich eine Zeit vernichtend gegen sich selbst wendet, oder durch das ein Fluch, der schon lange Zeit

gewühlt und hier und da getroffen, sich furchtbar entladet. In solchen Fällen ist der Verworfene nicht bloß dieser einzelne Bösewicht; wir laden die Verantwortlichkeit zum Teil den größeren Mächten auf, die ihn erzeugt. Das hervorragendste Beispiel hierfür bietet Richard der Dritte dar. In ihm hat sich jene Zeit mit ihrer grauenhaften Entfesselung des nackten, gewalttätigen, wahnwitzigen Wollens, mit ihrer Sprengung aller sittlichen Bande und Schranken, mit ihrem wilden bellum omnium contra omnes ihren verdichteten Auswurf und zugleich ihre eigene vernichtende Geißel erschaffen. Auch die verruchten Verbrecher im König Lear gehören hierher. Dagegen kommt weder dem Jago, noch den entmenschten Scheusalen im Titus Andronikus ein ähnlicher Größe verleihender Hintergrund zugute. Und wenn Franz Moor bei Schiller — im Gegensatze zu Richard — kaum noch tragisch wirkt, so rührt dies zum Teil von dem Fehlen eines solchen größeren Zusammenhanges her. Und dasselbe gilt von Francesco Cenci bei Shelley. Cenci, diese äußerste Verkehrung der Natur zu lasterhafter Unnatur, ist ein Bösewicht großen Stils. Es ist, als ob die Natur mit wütendem Hasse sich in ihm gegen sich selbst gekehrt hätte. Wenn Cenci trotzdem kaum eine tragische Gestalt ist, so hängt dies gleichfalls hauptsächlich damit zusammen, daß sein Rasen gegen alles Menschliche zu sehr nur als Eigentümlichkeit dieses einzelnen Individuums hingestellt ist. In diesen Fällen hat der Dichter den Eindruck eines tragenden, schaffenden, mit der Notwendigkeit eines Schicksals wirkenden Hintergrundes nicht zu erzeugen verstanden. Dagegen läßt sich Klytemnästra hierherziehen. Sie erscheint als Organ des „entsetzlichen Geistes, der Atreus zu dem blutigen Mahle trieb", des gewaltigen Rachegeistes, von dem des Tantalus Geschlecht trunken ist. Helfend hat ihr „der Ahnen Fluchgeist" zur Seite gestanden. Und ebenso fällt Hamerlings Nero unter den hier hervorgehobenen Gesichtspunkt. Ahasver erklärt ihn für das Werkzeug, das die entartete Menschheit braucht, um sich selbst zu richten; für den Büttel und Henker, den sie aus ihrer Mitte gebiert, um sich so durch ihre äußerste Konsequenz zu zerstören. Auch in Zolas Renée spielt

ein derartiger Hintergrund herein. Das intime Verhältnis Renées zu ihrem Stiefsohn erscheint als die giftige Blüte der sittlich verpesteten Umwelt, in der sie lebt. Und etwas Ähnliches könnte wenigstens von des Esseintes bei Huysmans gelten. Dieser Mensch, bei dem die findigste, verfeinertste Intelligenz nur noch im Dienste wahnwitziger geschlechtlicher Genüsse steht, ist tatsächlich eine äußerste Ausgeburt gewisser Richtungen modernsten Wesens; nur hat ihm der Dichter solchen kulturgeschichtlichen Hintergrund zuwenig gegeben. In höherem Grade hat Oscar Wilde diese Bedingung in der Gestalt seines Dorian Gray, der schließlich nur noch eiterndes Laster ist, erfüllt. Mit besonderem Nachdruck ist auch delle Grazie zu erwähnen. Wenn in ihrem Robespierre Marat, dieses rattenartige, giftige Scheusal, dennoch etwas von tragischer Größe hat, so kommt dies vor allem daher, weil die Dichterin ihn mitten in das wilde Wogen frecher, kotiger Leidenschaften hineingestellt hat, als deren genialer Ausdruck er erscheint. Und überhaupt weiß sie dem Auswurf des Pariser Pöbels trotz seiner Entartung zu Tier und Teufel das Gepräge der Größe zu geben; denn er wird von ihr in den gewaltigen Zusammenhang der menschheitlichen Entwickelung eingereiht.

Rachebedürfnis als Hintergrund der Ruchlosigkeit.

Noch ein anderes Größe verleihendes Moment sei besonders hervorgehoben. Manchmal liegt Verruchtheiten ein mehr oder minder berechtigtes Gefühl der Vergeltung und Rache zugrunde. Jemand ist z. B. körperlich verwahrlost, mißgeschaffen; er ist von der Natur gleichsam als ein Ausgestoßener gezeichnet; allenthalben sieht er sich durch die seinem Leibe widerfahrene Ungunst gehemmt und gestört. Da kann das dumpfe, bittere, grimmige Gefühl heranwachsen, daß er das Recht habe, an der Natur und der von ihr vorgezogenen Menschheit Vergeltung zu üben, und daß diese Vergeltung darin bestehen müsse, Ordnung, Glück, Sittlichkeit — diese Güter der vorgezogenen Menschheit — zu verkehren und zu zerstören. Dieser Gesichtspunkt kommt für die Beurteilung Richards bei Shakespeare und des Bischofs Nikolas bei Ibsen zur Geltung. Auch bei Schillers Franz Moor spielt er herein, doch ist er hier, insbesondere wegen der Feigheit dieses

Schurken, nicht imstande, ihm soviel Größe zu geben, wieviel zur Erzeugung des Eindruckes des Tragischen nötig wäre. Etwas Verwandtes weist Edmund im Lear auf. Er grollt zwar nicht der Natur, denn diese hat ihn wohl gestaltet, wohl aber den Menschen, die ihn mit dem Namen Bastard brandmarken. Und dieses Gefühl reizt ihn gegen den echtgeborenen Edgar auf. Wieder etwas anders ist es bei Grabbes Herzog von Gothland. Er haßt Schicksal und Gott als böse Mächte, die am Peinigen und Zerstören Freude empfinden und auch ihn wider seinen Willen, als er gerechte Rache zu üben glaubte, zum Brudermörder gemacht haben. Aus diesem Gefühl des Hasses gegen Schöpfer und Welt heraus geschieht es, daß er an Greueltaten Wollust empfindet. Wünscht er doch die Sonne an ihrem Strahlenhaare packen, ihr Gehirn an einem Felsen zerschmettern und sie so, was Schmerz heißt, fühlen lassen zu können. In anderen Fällen ist der Gegenstand des Rachegefühls von bestimmterer Art. In den Schändlichkeiten Berdoas, jenes Scheusals von einem Neger, das den Herzog von Gothland mit seinem grimmigen Hasse verfolgt, kommt die Rachewut zum Ausdruck, die ihn gegen alle Europäer erfüllt, da er von weißen Teufeln einst bis auf das Blut gegeißelt und gemartert wurde. Bei Shylock wieder ist es der Haß gegen die Christen, von denen die Juden wie Hunde getreten werden, was seinem teuflisch harten Auftreten gegen Antonio Größe verleiht.

Untragische Bösewichte.

Es ist nun keineswegs gesagt, daß jeder Bösewicht, der eines oder selbst mehrere der Größe verleihenden Merkmale aufweist, darum schon tragisch wirken müsse. Franz Moor z. B. wird man trotz seiner frechen Freigeisterei, die nicht ohne eine gewisse Größe ist, und trotzdem, daß er als ein von der Natur leiblich Gebrandmarkter gleichsam ein gewisses Recht zur Schurkerei besitzt, kaum tragische Größe zusprechen können. Es wurde schon erwähnt, daß nicht nur das Fehlen jedes großen Hintergrundes, sondern ganz besonders auch seine Feigheit dem im Wege steht. Überhaupt ist Feigheit, ja auch schon schleichendes, intrigierendes Wesen, Mangel an Kühnheit und Offenheit ein schweres Hindernis für die tragische Wirkung eines Bösewichts. Der Sekretär Wurm kann bei

Schiller als Beispiel dienen. Dem Mohren im Fiesco wiederum fehlt es nicht an frecher Kühnheit; auch hat seine Schurkerei etwas fast Geniales an sich; aber hier wieder wird jede tragische Größe dadurch unmöglich gemacht, daß er eine durchaus feile Persönlichkeit ist, die sich von seinem Herrn als Kanaille behandeln läßt.

Ästhetische Berechtigung untragischer Bösewichte.

Übrigens folgt aus der untragischen Beschaffenheit eines Bösewichts keineswegs seine Unbrauchbarkeit für die Dichtung. Selbst in einer Tragödie müssen nicht alle Gestalten tragisch wirken. Und im Schauspiel, Roman und dergleichen ist es erst recht nicht nötig, daß alle Personen, an denen Unglück, Jammer, Entartung überwiegt, darum auch schon in die Gattung des Tragischen fallen. Neben dem Tragischen gibt es noch andere Formen des Traurigen, wenngleich keiner eine so hohe Bedeutung für die Dichtkunst zukommt wie dem Tragischen. König Claudius im Hamlet, der Sekretär Wurm in Kabale und Liebe, Gianettino Doria und der Mohr im Fiesco, der schuftige Jammerkerl Leonhard in Hebbels Maria Magdalene, der häßliche, boshafte Minister Froulay in Jean Pauls Titan sind, wiewohl sie keineswegs tragisch wirken, völlig an ihrem Platze. Nur dort natürlich ist das Vorkommen eines untragischen Bösewichtes ein Fehler, wo der Dichter die Absicht hatte, dem Bösewicht eine tragische Wirkung zu geben, und man das Nichtgelingen dieser Absicht spürt, oder wo die Beschaffenheit des Stoffes und der Bau und Zusammenhang der Dichtung einen Verbrecher von tragischer Größe fordern. Dies alles trifft zusammen, um die durchaus untragische Wirkung der hinterlistigen, feigen, scheinheiligen Königin Elisabeth in Schillers Maria Stuart als einen schweren Mangel empfinden zu lassen.

Hauptfrage.

Noch ist aber die Hauptfrage unbeantwortet — die Frage nämlich: in welchen Beziehungen ein Bösewicht tragisch zu wirken imstande sei. Gesetzt, an einem Bösewicht sei die nötige Größe vorhanden: worin tritt dann die Tragik an ihm hervor? Indem wir diese Frage beantworten, wird sich auch von selbst die andere erledigen: unter welchen Bedingungen den Größe verleihenden Merkmalen die Kraft zukomme, den Bösewicht zu tragischer Wirkung zu bringen.

Nach zwei Richtungen kann die Darstellung der Taten und Schicksale eines Bösewichts tragisch wirken: erstlich durch seine Schuld und zweitens durch sein Leiden und Verderben. In erster Hinsicht kommt es darauf an, daß durch die Verworfenheit doch soviel menschliche Vorzüge hindurchleuchten, daß jenes tragische Kontrastgefühl entstehen kann. Deutlicher gesprochen: wir müssen es als ein Unglück, als erschreckend, erschütternd empfinden, daß so reiche Kräfte, so edle Anlagen ins Gemeine ausgeartet, ins Böse verkehrt sind. Erfaßt uns angesichts der Verworfenheit nur Abscheu und Entsetzen, so ergibt sich keine Spur von tragischer Wirkung. Es muß sich zu diesen Gefühlen ein Wehe darüber gesellen, daß so bedeutende, vielverheißende Eigenschaften zum Schlechten herabgesunken und verzerrt sind, wenn der Eindruck des Tragischen entspringen soll. Freilich behalten auch in diesem Falle die Gefühle des Abscheus und Entsetzens das Übergewicht. Nur von einer Beimischung des Tragischen kann die Rede sein.

Doppelte tragische Wirkung des Verbrechers: 1. rücksichtlich der Schuld.

Sehen wir Macbeth, Richard den Dritten, Don Juan, den Herzog von Gothland, William Lovell bei Tieck, Dorian Gray bei Oskar Wilde immer tiefer in Frevel versinken, so werden wir von einem Gefühl ergriffen, das sich ungefähr in der Weise, wie ich dies eben angedeutet habe, ausdrücken wird. Das Frevlerische der Taten erscheint als ein Sturz, den das menschliche Große, das trotz aller Verkehrung und Verzerrung an diesen Bösewichten doch noch zum Vorschein kommt, erfahren hat. Dagegen fallen die Missetaten Aarons und der Tamora in Shakespeares Titus Andronikus, Franz Moors, Wurms bei Schiller, Berdoas bei Grabbe nicht oder doch kaum unter diesen erhöhenden Gesichtspunkt des Sturzes.

Ähnliches ist in der zweiten Hinsicht zu sagen. Hier kommt es darauf an, daß der Bösewicht uns zu einem tragischen Kontrastgefühl zwischen der Schärfe des Leides und Unterganges auf der einen Seite und der bei aller Verworfenheit hervortretenden menschlichen Größe auf der anderen Seite veranlasse. Es muß uns angesichts des Elends und Unterganges des verruchten Verbrechers etwas von dem Gefühl überkommen: es sei

2. Rücksichtlich des Leidens.

hart und bejammernswert, daß ein Mensch von so bedeutenden Anlagen und Kräften, wie es dieser Verbrecher trotz aller seiner Verworfenheit ist, so schmählich ende. Wie in erster Beziehung die verbrecherische Schuld, so wird in der zweiten Hinsicht der elende Untergang in gewissem Grade als Sturz eines großen Menschen gespürt. Freilich kann dieses Gefühl immer nur nebenher gehen. Denn wo ein Bösewicht untergeht, wird das Gefühl sittlicher Genugtuung stets von überwiegender Stärke sein. Es kommt eben darauf an, ob sich hierzu in merklichem Grade jenes andere Gefühl gesellt. Ist dies nicht der Fall, so fehlt dem Untergang des Verbrechers jede tragische Färbung. In je höherem Grade jenes Wehegefühl sich hinzugesellt, um so stärker ist die Beimischung des Tragischen. Am stärksten ist sie dort, wo uns die Qualen des Verbrechers als maßlos, als alle Vorstellung übersteigend und als ewigwährend dargestellt werden, wie dies in Dantes Hölle der Fall ist. Die großen Verbrecher, die uns hier vorgeführt werden, erzeugen in uns vermöge der Maß- und Endlosigkeit ihrer Qualen das Gefühl, von wie unausdenkbarer Furchtbarkeit es sei, daß Geschöpfe, die in allen ihren Freveln doch noch immer große Züge gezeigt haben, die Qual bis in die Tiefe des Unendlichen hinein auskosten müssen. So wirkt, wenigstens auf den modernen Menschen, das Schicksal der beiden Liebenden, Franziskas und Paolos, im fünften, des Freigeistes Farinata im zehnten, des Selbstmörders Peter von Vinea im dreizehnten, des der Sodomiterei schuldigen Lehrers Dantes, Brunettos, im fünfzehnten Gesange der Hölle und vieler anderer. In anderen Fällen sind es die maßlosen Qualen der Gewissensangst, der zerrüttende Wahnsinn des den Tod fürchtenden Verbrechers, wodurch tragische Gefühle entstehen. Als gutes Beispiel kann Ludwig der Elfte in Delavignes gleichnamigem Trauerspiel gelten. Hier wird uns in den zwei letzten Akten das Sterben des von gräßlichen Angstgebilden gefolterten missetäterischen Königs vorgeführt. Aber auch solche Qualen des Verbrechers können in Frage kommen, die ihm unmittelbar durch seine unseligen Leidenschaften bereitet werden. Lucrezia Borgia bei Viktor Hugo z. B.

wird dadurch tragischer, daß uns angesichts dieser von furchtbaren Leidenschaften hin- und hergeworfenen Frau das Gefühl überkommt, sie habe viel unter ihren Dämonen gelitten.

Mittelbare Bedeutung des Verbrechers für das Tragische.

Nach alledem kann das Tragische des Verbrechens nur als eine Seitenentwickelung des Tragischen gelten.[1]) Indessen hat der untergehende Bösewicht doch noch eine andere Bedeutung für die Tragödie und die tragische Dichtung überhaupt, und zwar eine weit größere, als ihm nach dem unmittelbaren tragischen Ertrag zukommen würde. In den Tragödien wimmelt es von ruchlosen Verbrechern aller Arten. Bei Schiller z. B. kommen solche in fast allen Stücken vor: in den Räubern Franz Moor, Spiegelberg, Schufterle, im Fiesco Gianettino, seine Schwester Julia und der Mohr, in Kabale und Liebe der Präsident und der Sekretär Wurm, in Don Carlos König Philipp, Herzog Alba, der Beichtvater Domingo, in Maria Stuart die Königin Elisabeth, in der Jungfrau von Orleans die Königin Isabeau, im Tell Geßler. Und dies ist nicht zufällig. Der Bösewicht ist bestrebt, Wehe zuzufügen, zu zerstören; mannigfaches schweres Leid geht von ihm aus. Er ist sonach eine geeignete Quelle für das Entstehen tragischer Verwickelungen. In dieser Eigenschaft, als Verursacher fremden tragischen Leides, ist der Bösewicht für die Tragödie von größerer Wichtigkeit als seinem unmittelbaren tragischen Werte nach. Übrigens braucht, um tragisches Verderben zu entzünden, der Verbrecher nicht einmal selbst in Leid zu geraten; oder der Dichter braucht ihn doch nicht als in Leid geratend darzustellen. Marinelli bei Lessing z. B. kommt als Träger des Tragischen überhaupt gar nicht in Betracht; dagegen ist er als Verursacher tragischen Unglücks bei anderen für das Drama von höchster Wichtigkeit.

Übergangsform.

Es versteht sich von selbst, daß zwischen dem Tragischen der Schuld, wie es der vorige Abschnitt behandelte, und dem Tra-

---

[1]) Valentin geht sonach zu weit, wenn er dem Verbrecher die tragische Wirkung abspricht und diese nur dort findet, wo Berechtigung des Handelns und Unschuld vorliegt (Das Tragische und die Tragödie. In der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folge. Bd. 5, S. 347 f., 378).

gischen des Verbrechens allmähliche Übergänge stattfinden. Es wird von mancher tragischen Gestalt zweifelhaft sein, ob sie der ersten oder zweiten Form näher stehe. Dies ist aber kein Einwurf gegen meine Abgrenzung; vielmehr liegt die Notwendigkeit solcher Übergänge in der Natur der Sache. Worauf es bei jener Unterscheidung ankommt, ist die Frage: lebt und wurzelt der schuldvolle Mensch derart im Bösen, daß höchstens nur noch von Spuren des Guten die Rede sein kann? Oder sind neben dem Bösen doch auch menschliche Vorzüge in ihm zu finden, die als starker, wenigstens annähernd ebenbürtiger Bestandteil seines Innenlebens gelten können? Sind seine guten Seiten völlig verdunkelt, überwuchert, verunstaltet? Oder brechen sie doch durch das Niedrige und Verworfene mit fühlbarer Kraft hindurch und machen den bösen Leidenschaften ernsthaft zu schaffen? Diese Fragen werden in vielen Fällen so beantwortet werden müssen, daß es zweifelhaft ist, ob der Frevler mehr dem Tragischen des Verbrechens oder dem der Schuld zugehöre. Kurz, es ist eine ziemlich weite Übergangsstrecke zwischen beiden Formen anzunehmen.

Vom Goetheschen Faust wird es nicht zweifelhaft sein, daß in ihm der menschlich hohe Gehalt stets von einer Stärke ist, die es verhindert, ihn den ruchlosen Verbrechern zuzuzählen. Der Grabbesche Faust dagegen ergeht sich derart in maßlosen Greueln, auch erhält er durch das unersättlich Gierige seines ganzen Fühlens und Trachtens etwas so Gemeines und Wüstes, daß er weit mehr als der Goethesche nach der Seite des Ruchlosen hin liegt. Man kann in diesem Falle zweifelhaft sein, welche von beiden Arten des Tragischen vorliege. Schiller hat in Fiesco, Wallenstein, Maria Stuart schuldvolle Gestalten geschaffen, die durch eine fühlbare Kluft von dem verworfenen Verbrecher geschieden sind. Dagegen gehören Schillers Karl Moor, Holofernes, Herodes, Hagen bei Hebbel, Danton bei delle Grazie der Übergangsstrecke zwischen beiden Arten an. Die Frevel sind so ungeheuer, daß sie das menschlich Große weit überwiegen; und doch ist anderseits das menschlich Große zu stark entwickelt, als daß von einem

Wurzeln und Leben des ganzen Wesens im Bösen die Rede sein könnte.

Der Teufel in der Tragödie.

Hier ist auch die Frage aufzuwerfen, wie es mit der Tragik der Verkörperungen des Bösen, Satans und seiner Scharen, stehe. Bedingung der tragischen Wirkung ist natürlich auch hier das Vorhandensein großer Eigenschaften. Ein stolzer, kühner, hochfliegender, unbezwinglich starker, auch in Qualen trotziger Geist gibt der Teufelsnatur, trotzdem daß sie der Ursprung und Auszug alles Bösen ist, eine Zumischung, auf Grund deren tragische Wirkung entstehen kann. Besonders günstig ist es für eine solche Wirkung, wenn der Dichter weiter die Vorstellung zugrunde legt, daß Satan einst mit Gott gerungen habe, von ihm gestürzt worden sei, diesem Schicksal sich nur mit Grimm, Hohn und Pein unterworfen habe, den furchtbaren, qualvollen Kampf gegen Gott auch jetzt noch weiterkämpfe und weiterkämpfen werde. Hierdurch kommt in das Schicksal des Teufels Leid, Sturz, Vernichtung. Denke ich im besonderen an die Faustdichtungen, so kann eine weitere Hebung der tragischen Wirkung dadurch eintreten, daß der Teufel als von Haß und Grimm gegen Faust, der ihn erniedrigt und knechtet, und gegen die Menschen überhaupt erfüllt und gequält dargestellt wird. Ein Teufel, der sein Amt mit Spaß und Behagen ausübt, liegt abseits der Tragik. Daher ist Goethes Mephisto, wiewohl es ihm an Größe keineswegs fehlt, keine tragische Gestalt; weder im ersten und noch weniger im zweiten Teil. Gerade was Mephisto zu einer so saftig menschlichen, lebensvoll individuellen Person macht: sein Behagen und Humor, läßt ihn nicht zu tragischer Wirkung kommen. Dies ist jedoch keineswegs ein Tadel; denn auch ohne an sich selbst tragisch zu wirken, bildet Mephisto ein äußerst wirkungsvolles, mit genialer Originalität gestaltetes und zugleich organisch eingefügtes Glied wenigstens des ersten Teiles der Fausttragödie. Von Mephistos Niederlage im Kampf mit den Engeln um Fausts Seele wird beim Tragikomischen die Rede sein. Das Tragische ist hier von Goethe mit derber Komik und zynischem Humor behandelt. Ganz anders wirken Mephistophilis bei Marlowe, Satan und Leviathan in

Klingers Faust, der Ritter in Grabbes Don Juan und Faust, Satan und seine Scharen in Miltons Verlorenem Paradies, Lucifer in Byrons Kain. Hier finden sich jene vorhin angedeuteten tragischen Elemente, natürlich in verschiedenem Grade und verschiedenen Mischungen. In Byrons Lucifer ist das Berechtigte und Edle sogar derart gesteigert, daß dieser kühne, freie, furchtlose Geist an Größe selbst Jehovah übertrifft. Höchst eigentümlich faßt Mahler Müller seinen Mephistopheles: dieser liebt Faust; die Seele Fausts ist ihm ein herrliches Kleinod; es schmerzt ihn, daß er gezüchtigt ist, die Seele mit Lust zu quälen, die er so liebt. Hierin liegt eine bedeutsame Verschärfung der Tragik des Teufels. Auch an Alberich in Wagners Nibelungenring ist hier zu erinnern. In dem Kampf der Weltmächte gegeneinander vertritt er die niedrig schlaue, haßerfüllte, rohe Gier nach Macht. Von großer tragischer Wirkung ist er nicht nur durch die wilde, zähe, erschreckende, dem ganzen Weltschicksal gefährliche Gewalt seiner Herrschgier und Rachewut, sondern auch durch das abgrundtiefe, vernichtende Leid, in das er durch Wotan, der ihm den Ring raubt, gestürzt wird.

Zehnter Abschnitt.

Die tragische Gegenmacht nach ihrer Berechtigung.

Unterschied in der Berechtigung der Gegenmacht.

Der Eindruck des Tragischen hängt wesentlich von Bedeutung und Wert der Gegenmacht ab. Wenn bei Shakespeare Brutus den Cäsar, bei Grabbe Heinrich der Löwe den Kaiser Barbarossa, bei Hamerling Robespierre Danton zu vernichten bestrebt ist, so liegt hier eine Gegenmacht von unvergleichlich höherem Gehalt und schwererem Gewicht vor, als etwa wo Jago den Othello, Marinelli Emilia Galotti oder in Sudermanns Katzensteg die Hunde von Schrandenern den Boleslav ins Verderben stürzen. Und zugleich leuchtet ohne weiteres ein, daß in der ersten Gruppe von Fällen das Verhältnis von Erschütterung und Befriedigung, von Niederdrückung und Erhebung ein fühlbar anderes sein müsse als in der zweiten Gruppe von Beispielen. Die dann folgende Betrachtung soll der Erörterung der erhebenden Momente im Tragischen und der sich daran knüpfendem Unterscheidung des Tragischen der befreienden und der niederdrückenden Art vorarbeiten.

Es gilt zunächst, den durch jene Beispiele angedeuteten Unterschied in seiner Allgemeinheit genau festzustellen. Es kommt auf die Berechtigung der Gegenmacht gegenüber der tragischen Person an. In vielen Fällen ist die Gegenmacht von berechtigter Art; sie besitzt in ihrer Gegnerschaft gegen den tragischen Helden ein Recht, das fühlbar in die Wagschale fällt. In anderen Fällen entbehrt die tragische Gegenmacht jeder Berechtigung. Daß sie die tragische Person bekämpft, ist eine Tatsache, für die sich kein Rechtsgrund angeben läßt; von dem Standpunkt des Rechtes aus be-

trachtet, ist die Gegenmacht nichtiger Art. Ich unterscheide demnach *das Tragische der berechtigten und das der nichtigen Gegenmacht.*

Das Tragische der berechtigten Gegenmacht: 1. Unbedingtes Recht der Gegenmacht.

Die Berechtigung der Gegenmacht hat verschiedene Grade. Der höchste Grad von Berechtigung ist dort vorhanden, wo die tragische Hauptperson ein Bösewicht ist und die ihn vernichtende Gegenmacht das lautere Recht, die strahlende Reinheit, die segensreiche Zukunft darstellt. Von solcher Beschaffenheit ist das Verhältnis zwischen Richard dem Dritten und Richmond, zwischen Macbeth auf der einen und Macduff und Malcolm auf der anderen Seite. Hier wird die Berechtigung der tragischen Gegenmacht durch den Abstich der unbedingt rechtlosen Hauptperson gehoben. Dieser Abstich fehlt dort, wo die Hauptperson kein Bösewicht, sondern nur schuldvoll ist. Auch in diesem Fall kann die Gegenmacht das unbedingte Recht auf ihrer Seite haben; nur wird dieses nicht so stark wie in den Fällen der ersten Art durch den Kontrast gehoben. Diesen Fall finden wir in Grillparzers Ottokar, wo Rudolf von Habsburg den gewalttätigen, maßlos herrschsüchtigen Böhmenkönig besiegt; in Tolstois Roman „Anna Karenina“, wo Anna, dieser hochsinnigen, von unseliger Leidenschaft unwiderstehlich erfaßten Frau, ihr von ihr betrogener Ehegatte als Gegenmacht gegenübersteht. Oder wenn in Mascagnis Cavalleria rusticana Alfio, der in seiner Ehre gekränkte Ehegatte, Turiddu, den Geliebten seiner Frau, ersticht, so hat der Vertreter der tragischen Gegenmacht ohne Zweifel das unbedingte Recht auf seiner Seite; und doch ist Turiddu, die tragische Hauptperson, keineswegs ein Schurke und Bösewicht, sondern nur ein beklagenswerter Mensch, den in gefährlicher, verführerischer Lage eine übermächtige sündhafte Leidenschaft gewissenlos gemacht hat.

2. Bedeutende Berechtigung der Gegenmacht.

In anderen Fällen liegt auf der Seite der tragischen Gegenmacht zwar nicht das unbedingte Recht, wohl aber ist in ihrem Auftreten eine *bedeutende Berechtigung* enthalten. Der Vertreter der tragischen Gegenmacht hat einen so fühlbar großen menschlichen Wert, er kann für seine Handlungsweise so viel gute Gründe in die Wagschale werfen, daß seine Berechtigung nicht

als gering, nicht als dem Nullpunkte benachbart empfunden wird. Es ist also in diesen Fällen auf seiten der tragischen Gegenmacht eine Verbindung von Recht und Unrecht vorhanden, und zwar mit der näheren Bestimmtheit, daß das Recht von ansehnlicher Größe im Verhältnis zum Unrecht ist.

Mehrere Fälle je nach der Beschaffenheit der Hauptmacht.

Natürlich ergeben sich verschiedene Unterfälle, je nachdem sich die tragische Hauptperson zu Recht und Unrecht verhält. Es kommt vor, daß die Gegenmacht von der eben bezeichneten Art einer tragischen Hauptperson, die ohne Verschuldung ist, gegenübersteht. Ein hoher Mensch, ein lichtvoller Held wird in unverschuldetes Leid nicht durch einen Bösewicht, sondern durch einen Gegner gestürzt, der in seinem unberechtigten Vorgehen sich doch als eine Seele von Wert und Tugend, als einen auch nach der Seite des Guten ungewöhnlichen Helden erweist. Beispiele sind Cäsar und Brutus bei Shakespeare, Friedrich Barbarossa und Heinrich der Löwe bei Grabbe. Cäsar erscheint bei Shakespeare wohl als ein überstarker Wille, aber frei von frevelnder Überhebung; Brutus' Tat dagegen wird als aus Recht und Unrecht gemischt dargestellt. So ist es auch bei dem anderen Heldenpaar: Barbarossa ist ohne tragische Schuld, Heinrich der Löwe erscheint als von einer edlen, hochherzigen Schuld belastet. Doch ebensogut kann es vorkommen, daß die tragische Hauptperson ein Verbrecher ist und ihr eine stürzende Gegenmacht von der bezeichneten mittleren Beschaffenheit gegenübersteht. Als Beispiel kann Shakespeares Richard der Zweite dienen: der schmachvoll regierende Richard wird durch Heinrich Bolingbroke gestürzt, dessen Vorgehen, so gewalttätig und blutbefleckt es ist, dennoch durch die ganze Lage der Dinge ein nicht geringes Recht für sich hat. Eine besonders interessante Unterart des Tragischen aber entsteht dort, wo ein jeder der beiden Gegner sowohl in bedeutendem Maße recht, als auch in bedeutendem Maße unrecht hat. Der Fall verdient eine etwas nähere Betrachtung.

Das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner.

Ein jeder der beiden Gegner vertritt eine gute Sache, eine große Idee, eine tüchtige Art von Menschlichkeit, aber ein jeder in kurzsichtiger, übertriebener, verrannter, teilweise verkehrter, ins Gemeine verzerrter, kurz durch Einseitigkeit oder Schuld verun-

reinigter Weise. Das echt Menschliche ist auf beiden Seiten mit Widermenschlichem stark verquickt. Und bei jedem der beiden Gegner liegt die Einseitigkeit nach entgegengesetzter Richtung hin. Was der eine zu viel hat, daran hat der andere zu wenig. Was der eine übertreibt und überschätzt, das wird von dem anderen herabgedrückt und verkannt. Sie ergänzen einander, sie gehören ideell zusammen; allein sie sehen in ihrer Beschränktheit und Verranntheit dies nicht ein, und so sind sie gerade wegen ihrer ideellen Zusammengehörigkeit um so heftigere Feinde. Auf diese Weise sind die beiden Gegner durch innere Notwendigkeit gegeneinandergespannt, durch ihr eigenes aufeinander angelegtes Wesen feindselig ineinander verstrickt. Es ist ein Kampf, der aus dem innerlich verknüpften Gegensatz beider Naturen, also organisch, innerlich notwendig entspringt. Zu diesem Vorzug gesellt sich der weitere, daß die auf diesem Boden entspringenden Leidenschaften, Beglückungen, Schmerzen und Zerrüttungen einen besonders in die Tiefe gehenden menschlichen Gehalt besitzen. Denn jeder der beiden Kämpfer glaubt an das Gerechte und Heilige seiner Sache, an das Große und Erhabene der von ihm dargestellten Art von Menschlichkeit; jeder aber ist zugleich voll Verkennung, Härte und Ungerechtigkeit gegen den anderen, während er darin doch nur gut und gerecht zu verfahren glaubt; und keiner kann sich anderseits auch wieder dem Eindruck der Größe des anderen völlig entziehen. So entstehen edle Erhebungen der Seele, die doch voll Verblendung und Ungerechtigkeit sind, Schmerzen der kränkendsten Art, Willensanstrengungen, in denen tapfere Männlichkeit ihr Bestes leistet. Und noch ein anderer Vorzug kommt hinzu. Während in vielen anderen Fällen die Gegenmacht an sich wenig oder gar nicht tragisch wirkt und zuweilen selbst die tragische Hauptperson — man denke an die verruchten Frevler — nur in untergeordneter Weise einen tragischen Eindruck hervorbringt, geht hier von jedem der beiden Gegner eine starke und tief gegründete tragische Wirkung aus. Das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner — wie ich diese Form des Tragischen nennen könnte — ist auf diese Weise von überaus gewal-

tiger Tragik gefüllt und gesättigt. Von dem fünfzehnten Abschnitt aus, wo die organischen Formen des Tragischen behandelt werden sollen, wird nochmals ein Licht auf diese Art des Tragischen fallen.[1])

Vorkommen dieser Art des Tragischen.

Auffallenderweise findet man diese wichtige Form des Tragischen nicht so häufig zur Darstellung gebracht, als man erwarten sollte; und wo sie uns entgegentritt, dort fehlt es doch gewöhnlich an der allseitigen und konsequenten Entwickelung der in ihr liegenden Vorzüge. Bei Goethe stoßen wir auf zwei Paare, die in dem hier geforderten Verhältnis stehen; nur hat die Gegenmacht eine Gestaltung erfahren, durch die sie am Tragischen nur geringen oder gar keinen Anteil hat. Ich meine Tasso und Antonio, und Faust und Mephisto. Besonders bei dem ersten Paar ist jene gegensätzliche Ineinanderverschränkung der Charaktere, welche die Grundlage für diese Form des Tragischen bildet, in ausgezeichneter Weise vorhanden. Man braucht nur an Leonorens Worte zu denken, wonach jene beiden nur darum Feinde sind, „weil die Natur nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte", um sich die Zugehörigkeit der beiden zu der uns beschäftigenden Form des Tragischen deutlich werden zu lassen. Freilich zeigt nur Tasso eine entwickelte Tragik; Antonio dagegen erscheint als so fest in sich gegründet, daß die durch den Gegensatz zu Tasso in ihm entstehenden Erregungen lange nicht bis an die Kraft des Tragischen heranreichen. Wenn ich Faust und Mephisto hier anführe, so denke ich dabei daran, daß Mephisto dem Faust gegenüber nicht bloß im Unrecht, sondern auch im Recht ist. Er hat unrecht, weil er Faust verflachen, erniedrigen will. Recht oder wenigstens teilweise recht aber hat er insofern, als er die Natur des Menschen nüchtern durchschaut, die Schranken des Menschlichen, wie der Dinge überhaupt erkennt, das Übersteigerte, Überfliegende in den menschlichen Bestrebungen verspottet, während Faust in dieser Hinsicht sich ausschweifenden Einbildungen hingibt. Mephisto vertritt Faust

[1]) Vischer charakterisiert diese Art des Tragischen in § 137 seiner Ästhetik. Nur erhebt er die Bestimmungen dieser besonderen Art des Tragischen zu Bestimmungen des Tragischen überhaupt.

gegenüber teilweise einen gesunden kritischen Realismus. So gilt also nicht nur von Faust, daß er sowohl in hohem Grade recht als unrecht hat; sondern dasselbe gilt auch von Mephisto. An sich auf Ergänzung angelegt, bilden sie, weil dieses Ergänzungsverhältnis nicht für ihr Bewußtsein vorhanden ist, einen um so feindseligeren Gegensatz. Auch hier übrigens fällt die Tragik fast uur auf Seite des Faust; Mephisto wird, wie ich schon früher bemerkte (S. 197), zu wenig als unselig dargestellt, als daß er zu einer tragischen Person werden könnte. Von Schillers Dramen gehört Wallenstein hierher, insofern man dem Helden der Tragödie nicht bloß Octavio, sondern die Sache und Partei des Kaisers überhaupt gegenüberstellt. Von Shakespeares Gestalten kann man Antonius und Brutus, auch den Prinzen Heinrich und den Heißsporn Percy in gewissem Grade hierherziehen. Grillparzer liefert vor allem in Sappho und Phaon ein treffliches Beispiel: Sappho vertritt die hohe, lebenentrückte Kunst, die sich dennoch zu große Macht über das Leben zutraut, Phaon mit Melitta das warme eingeschränkte Leben, das sich in die Höhen der Kunst nicht zu erheben vermag. Aber auch Medea und Jason sind ebenbürtige einseitige Gegner. Aus Grabbe sind Don Juan und Faust zu nennen; sie bilden ein Paar, das jenes durch die innere Zusammengehörigkeit nur noch verstärkte feindselige Auseinandergehen der Charaktere in ausgezeichneter Weise darstellt. Nur hat der Dichter beide zu wenig in wirkliche Kämpfe verwickelt, als daß sie das Verhältnis von tragischer Macht und Gegenmacht in hervorragender Weise zur Darstellung brächten. Als weitere Beispiele nenne ich Danton und Robespierre bei Hamerling und in delle Grazies Epos, Heinrich den Vierten und Papst Gregor bei Wildenbruch, Magda und ihren Vater in Sudermanns Heimat, Johannes Vockerat und Anna Mahr auf der einen und die Vertreter der alten Sittlichkeit auf der anderen Seite in Hauptmanns Einsamen Menschen, den „Meister" und seine Gattin in dem Drama Hermann Bahrs. Auch die groß angelegte Tragödie Max Halbes „Der Eroberer" kann hier erwähnt werden. Lorenzo, der von Wagemut, Machtverlangen und Genußfähigkeit über-

schäumende Held mit seiner Herrenrechtsmoral wird durch die Menschen, die durch ihn in ihrer Selbstheit, ihrem Rechte und Besitze empfindlich gekränkt werden, zu Falle gebracht. Jedenfalls behandeln in den drei letzten Beispielen die Dichter die Gegenmacht nicht als unbedingt berechtigt, sondern nur als relativ im Rechte. Mit Rücksicht hierauf gehören diese Beispiele hierher.

3. Geringe Berechtigung der Gegenmacht.

Wir haben innerhalb des Tragischen der berechtigten Gegenmacht bis jetzt die beiden Formen betrachtet, in denen die Gegenmacht von unbedingter und von bedeutender Berechtigung ist. Als dritte Unterart sind die Fälle anzusehen, in denen die Gegenmacht zwar vorwiegend sich im Unrecht befindet, zugleich aber doch ein gewisses Recht in die Wagschale werfen kann. Die Gegenmacht hat eine geringe, aber doch fühlbare Berechtigung. Sie ist so dargestellt, daß wir gegen sie Partei ergreifen, uns aber doch sagen, daß sie manche Gründe für ihr Vorgehen anführen kann. Es bildet diese Form den Übergang zu dem Tragischen der nichtigen Gegenmacht. Als Beispiel kann Carlos in Goethes Clavigo angeführt werden. So sehr wir ihn verurteilen, weil er den Schwächling Clavigo zu grausamer Untreue und feigem Verrat überredet, so können wir uns doch — leider — anderseits nicht verhehlen, daß die Gründe, die er gegen die Heirat Clavigos mit der aus gewöhnlicher Familie stammenden schwindsüchtigen Marie anführt, nicht ohne Berechtigung sind. Hierher gehören auch solche Fälle, wo die Gegenmacht zwar die geschichtliche Menschheitsstufe, in der sie wurzelt, mit ihren Schranken und Vorurteilen für sich anführen darf, zugleich aber doch sich uns das Gefühl aufdrängt, wie verhältnismäßig leicht es unter den obwaltenden Umständen gewesen wäre, sich von jenen Schranken und Vorurteilen zu befreien. So ist es in Michael Beers Paria, wo sich der hochherzigen Ehe zwischen einem Paria und einer Fürstentochter die Kastenvorurteile vernichtend entgegenstellen.

Das Tragische der nichtigen

Das Tragische der nichtigen Gegenmacht tritt in doppelter Gestalt auf: entweder ist die Gegenmacht ein Mensch, der mit Absicht auf den Untergang des tragischen Helden ausgeht, oder

Gegenmacht: 1. Schurkerei als Gegenmacht.

sie besteht in blinder Notwendigkeit. Der erste Fall ist dort vorhanden, wo der Vertreter der Gegenmacht in seinen Beweggründen, seiner Gesinnung, seiner ganzen Art von Menschlichkeit nichts aufzuweisen hat, was ihm ein Recht gäbe, das Verderben der tragischen Person herbeizuführen. Es ist gemeine, elende Gesinnung, Erbärmlichkeit, Niedertracht, was dem tragischen Helden auflauert und den Sturz bereitet. Wie verbreitet diese Art des Tragischen ist, lehrt ein Blick auf Shakespeare: in seinen gewaltigsten Tragödien wird der Held durch verruchte Frevler gestürzt: Othello durch Jago, König Lear durch seine Töchter, König Duncan durch Macbeth, Hamlet durch seinen Oheim, Heinrich der Sechste durch Richard. In Cymbelin wird durch die feige Schändlichkeit Jachimos, wenn auch nicht Verderben und Tod, so doch unermeßliches Leid über Leonatus und Imogen gebracht. Schiller hat besonders in den Räubern und in Kabale und Liebe die Gegenmacht in der Form von Schurkerei auftreten lassen. In Ibsens Volksfeind ist es Feigheit und Lüge, wodurch Doktor Stockmann um Stellung und Glück gebracht wird. In noch stärkerem Grade gehört Ibsen durch die Gestalt des Brand hierher. In vielsagend symbolischer Weise wird dargestellt, wie Brand, dieser durch Schrecken und Einsamkeit hindurchschreitende Erlöser der Menschheit, von der bei hoch und niedrig herrschenden Trägheit, Lauheit, Feigheit und Niedertracht verkannt, geschmäht, bekämpft, gesteinigt wird. Björnson gehört vor allem durch sein Drama „Der König" hierher: der frei- und hochgesinnte König scheitert nicht nur an dem fanatischen Haß der radikalen Republikaner, sondern auch an der Kleinheit, Gemeinheit, Knechtsuntertänigkeit der Geistlichkeit, des Adels, des Heeres, des wohlhabenden, satten Bürgertums. Auch an Bahrs Apostel kann erinnert werden.

Man darf bei dieser Art des Tragischen ein gewisses Mißverständnis nicht aufkommen lassen. Es handelt sich nicht darum, ob überhaupt ein Recht vorliege, den tragischen Held zu Fall zu bringen, sondern allein darum, ob dieser bestimmte Vertreter der Gegenmacht ein Recht dazu habe. Es kann der Fall vorkommen, daß die erste Frage mit Ja, die zweite mit Nein

beantwortet werden muß. Der tragische Held verdient den Untergang, und doch muß dieser bestimmten Person vermöge der Gemeinheit ihrer Gesinnung und Beweggründe das Recht, jener den Untergang zu bereiten, unbedingt abgesprochen werden. In einem solchen Fall liegt ein Tragisches der nichtigen Gegenmacht vor, mag auch der tragische Held des Unterganges noch so wert sein. Bei Shelley wird Graf Cenci durch zwei gedungene Banditen im Schlafe ermordet. Wenn irgend jemand, so hat dieser ruchlose Frevler den Tod verdient; doch aber wäre es verfehlt, die beiden Meuchelmörder als berechtigte Gegenmacht anzuerkennen. Diese dürfen wir nur in den mißhandelten Kindern des Grafen, besonders in seiner von ihm geschändeten Tochter Beatrice, finden. Ein anderes Beispiel bietet Hamerlings Danton und Robespierre. Es ist in der Ordnung, daß Robespierre untergeht; und doch ist Tallien, der seinen Untergang herbeiführt, wegen der durchweg unreinen und gemeinen Beweggründe, nicht als berechtigte Gegenmacht anzusehen. Danton, durch Robespierre gestürzt, ist ein Beispiel des Tragischen der berechtigten Gegenmacht; Robespierre, durch den elenden Tallien zu Falle gebracht, führt uns das Tragische der nichtigen Gegenmacht vor Augen.

2. Blinde Notwendigkeit als Gegenmacht.

Zu dieser Art des Tragischen gehören nun aber auch alle die Fälle, in denen die tragische Person durch bloße Natursachen, durch blinde Notwendigkeit ins Verderben gestürzt wird. Hier wird der Untergang nicht durch Absicht bereitet, sondern durch Zufall, wofern dieses Wort in dem weiten Sinne gebraucht wird, daß alle Verkettungen von Ursache und Wirkung, die nicht absichtliche Verknüpfungen sind, als Zufall bezeichnet werden. Darf ich denn nun aber wirklich diese Fälle zum Tragischen der nichtigen Gegenmacht zählen?

Bloße Natursachen wird man im Ernste niemals als berechtigt zum Herbeiführen des Unterganges eines tragischen Helden ansehen dürfen. Vielmehr empfinden wir überall dort, wo ein großer Mensch durch blinde Natursachen in Jammer und Verderben geworfen wird, dieses Eingreifen der Natur in die Entwickelung des Geistes als eine Brutalität. Es erscheint als hart,

verletzend, erniedrigend, daß der zielvoll strebende, vorausschauend wirkende Menschengeist durch die hiergegen vollkommen gleichgültigen, vollkommen unintelligenten materiellen Verkettungen plötzlich aus seiner Entwickelung gerissen und in Zerrüttung gestürzt wird; und als um so roher erscheint dies, von je größerem und vornehmerem geistigen Wesen der von solchem Lose getroffene Mensch ist. Es darf daher hier ohne Gezwungenheit der Ausdruck „nichtige Gegenmacht" angewandt werden.

Zwei Unterarten.

Die Naturnotwendigkeit als tragische Gegenmacht tritt in zwei Formen auf: entweder in der Form einer zusammengehörigen, verhältnismäßig einheitlichen Ursachenreihe oder in der Form des unerwarteten Sichkreuzens zweier oder mehrerer nicht zusammengehöriger Ursachenreihen. Diese zweite Form ist der Zufall im engeren Sinne. Der erste Fall tritt insbesondere dort ein, wo die tragische Person durch Krankheit zugrunde geht. Das Schicksal Novalis, Heinrich Heines, Otto Ludwigs zeigt uns leibliche, das Schicksal Hölderlins, des Malers Rethel, des Philosophen Nietzsche, des bayerischen Königs Ludwigs des Zweiten geistige Erkrankung als tragische Gegenmacht. Auch das Taubwerden Beethovens kann als Beispiel dienen. Für den Zufall im engeren Sinne als Gegenmacht lassen sich besonders Unglücksfälle als Beispiele anführen. Wenn beim Spazierengehen sich mein Leib an einer Stelle der Gasse gerade in demselben Augenblick befindet, in dem ein Ziegel vom Dach auf ebendieselbe Stelle herabfällt, so liegt hier jenes Sichkreuzen zweier nicht zusammengehöriger Ursachenreihen vor. Soll ein solcher Zufall tragisch wirken, so wird dabei insbesondere die Bedingung erfüllt sein müssen, die im sechsten Abschnitt als die schicksalsmäßige Bedeutung des Tragischen bezeichnet wurde (S. 88 ff.; besonders S. 91 ff.). Wird der unselige Zufall so dargestellt, daß er den Eindruck hervorbringt, als ob der feindselige Dämon dieses Menschen darauf gelauert hätte, plötzlich hervorzustürzen und in eine gleichsam nicht geschützte Stelle dieses Lebenslaufes vernichtend einzubrechen, so wird dadurch der trivialen Natur des Zufalls erfolgreich entgegengewirkt. Unter solche Beleuchtung läßt

sich z. B. das Schicksal des Philosophen Glogau rücken, der, endlich in reifem Mannesalter zur Erfüllung seines lange gehegten sehnlichen Wunsches gelangt, die Stätten zu sehen, wo sein über alles geliebter und verehrter Plato gewandelt, wenige Tage nach seiner Ankunft auf griechischem Boden beim Einsteigen in einen schon im Abfahren begriffenen Eisenbahnzug einen fürchterlichen Tod findet. Ebenso kann das Ertrinken Shelleys im Meere infolge eines Gewittersturmes, der das Boot zum Umschlagen brachte, als Beispiel angeführt werden. Auch der Tod in der Schlacht gehört unter Umständen hierher. Freilich besteht hier die Gegenmacht nur zum Teil in einem Zufall; denn auf seiten der Gegenmacht ist ja die Absicht vorhanden, Feinde zu töten. Nur der Umstand, daß die Kugel gerade diesen bestimmten Mann trifft, ist zufälliger Art. Der Heldentod Ewald Kleists, Theodor Körners fällt daher zum Teil unter den Gesichtspunkt des tragischen Zufalls.

Wichtigkeit dieser Einteilung des Tragischen.

Ist es denn nun aber auch ein wertvolles Bemühen, das Tragische mit Rücksicht auf die Gegenmacht in Arten und Unterarten einzuteilen? Liegt hier nicht ein blinder Eifer des „Klassifizierens" zugrunde? Dies wäre nur dann der Fall, wenn die so gewonnenen Typen des Tragischen keine erheblichen Unterschiede im tragischen Eindruck bedeuteten. Es ist nun aber leicht einzusehen, daß vor allem durch die beiden Hauptarten eine wesentlich verschiedene Ausgestaltung der pessimistischen Grundstimmung gegeben ist.

Einfluß auf die pessimistische Grundstimmung des Tragischen.

Ist die tragische Gegenmacht ein der tragischen Person ebenbürtiger oder ihr an menschlichem Werte überlegener Held, so tritt das Furchtbare, das in dem Sturz der tragischen Person liegt, in gemilderter Form auf: das Harte, Schneidende, Erschreckende, Betäubende des Sturzes ist nicht mit unerbittlicher Konsequenz entwickelt. Wir stehen unter dem Eindrucke, daß das Große in der Welt durch ein gleichfalls Großes, wo nicht gar Größeres zu Falle kommt. Daher finden sich in der pessimistischen Grundstimmung, die einem solchen Sturze der tragischen Person entspricht, die Gefühle des Grausigen, Erschreckenden, Demütigenden, Erniedrigenden bei weitem weniger entwickelt als dort, wo die

Gegenmacht nichtiger Art ist. Geht das Große durch moralische Erbärmlichkeit oder elenden Zufall zugrunde, so fühlen wir uns beschämt, herabgewürdigt. Durch die Nichtigkeit der Gegenmacht wird der pessimistische Stachel des Tragischen fühlbar verschärft, während umgekehrt die Größe der Gegenmacht der pessimistischen Grundstimmung des Tragischen entgegenwirkt. Von der Beschaffenheit der Gegenmacht geht sonach eine entgegengesetzte Wirkung auf das Gemüt aus: das eine Mal wird das tragische Weh gelindert, das andere Mal verschärft. Und leicht ließe sich nun weiter ausführen, daß auch den dargelegten Unterarten besondere Schattierungen des tragischen Wehes entsprechen.

Nach der mehr gegenständlichen Seite ausgedrückt bedeutet das Gesagte folgendes. Der Charakter des Weltganges erscheint in der zweiten Art des Tragischen irrationeller, absurder, allem Versöhnlichen weiter abliegend. Der Weltgang ist unter den Gesichtspunkt der Herrschaft des Endlichsten gerückt. Im ersten Falle dagegen macht die Welt einen edleren, vornehmeren Eindruck. Dem großen Individuum wird die Ehre zuteil, mit einem anderen großen Menschen zu ringen und von ihm besiegt zu werden.

Verschiedener menschlicher Gehalt.

Auch nach ihrem menschlichen Gehalte sind beide Arten des Tragischen verschieden. Steht dem tragischen Helden ein groß und reich angelegter Gegner gegenüber, so kann sich auf seiten der Gegenmacht das Menschliche in weit umfassenderer und interessanterer Weise entwickeln als in dem Falle, wo der Vertreter der Gegenmacht ein schuftiger Wicht ist. Die Gefühle und Leidenschaften, die in dem großen ebenbürtigen Gegner entstehen, sind vielgestaltiger, reicher an Gegensätzen, offenbaren das Menschliche in erschöpfenderer Weise als die Gefühle und Leidenschaften eines Jammermenschen oder eines einfachen Bösewichtes. Natürlich ist dies nur als im Durchschnitt geltend gesagt.

Höherer Wert des Tragischen der berechtigten Gegenmacht.

So werden wir schließlich darauf geführt, daß das Tragische der berechtigten Gegenmacht die menschlich bedeutungsvollere von beiden Gestalten des Tragischen ist. Dies liegt schon in dem Dargelegten. Dazu kommt aber noch, daß wir von dem Tragischen der berechtigten Gegenmacht weit mehr auf den Höhen der Mensch-

heit gehalten werden. Auch die Gegenmacht läßt uns hier dem näher bleiben, was dem menschlichen Leben Wert und Gehalt gibt.

Schluß-bemerkung.

Ich habe in diesem Abschnitt von den inneren Gegenmächten — man denke an den siebenten Abschnitt — völlig abgesehen. Die Einteilung nach dem Grade der Berechtigung führt nur rücksichtlich der äußeren Gegenmacht zu klaren und ersprießlichen Ergebnissen. Wollte man diesen Einteilungsgrund auf die innere Gegenmacht anwenden, so würde man sich hiermit einer unzweckmäßigen Aufgabe unterziehen. Auch habe ich das Zusammenwirken der äußeren Gegenmächte außer acht gelassen. Die Gesamtgegenmacht ist in der Regel mannigfaltig zusammengesetzt. Der Hauptgegenmacht gesellen sich feindselige Mächte zweiten und dritten Ranges, ferner helfende Umstände und Verhältnisse hinzu. Oft zerlegt sich auch die Hauptgegenmacht in eine Anzahl selbständig und verschiedenartig vorgehender Personen. Um nicht in ein dem Leser lästiges Häufen zu verfallen, habe ich hiervon abgesehen und lediglich solche Gegenmächte ins Auge gefaßt, die unzweifelhaft im Mittelpunkte der Gegenbewegung stehen und von ausschlaggebender Bedeutung sind.

Elfter Abschnitt.

Die erhebenden Momente im tragischen Untergang.

Neue Aufgabe.

An zwei Stellen schon sind wir im Tragischen auf Gefühlsrichtungen gestoßen, die der pessimistischen Grundstimmung entgegenstreben: das erste Mal dort, wo von der tragischen Schuld und den ihr entsprechenden Gefühlen sittlicher Befriedigung die Rede war (S. 162 ff.); sodann soeben bei dem Tragischen der berechtigten Gegenmacht. Es gilt nun zu sehen, ob solche gegenwirkenden Gefühle nicht in weit größerem Umfange und mit weit größerem Gewichte zur Natur des Tragischen gehören. Es sollen also jetzt alle die Gefühle im Tragischen, die uns zu Welt und Menschheit in ein zustimmendes, vertrauendes Verhältnis setzen, die uns Freude am Großen, Guten, Aussicht auf Glück und Heil geben, die uns von Druck und Last befreien, die uns aufatmen und aufblicken lassen, im Zusammenhange betrachtet werden. Kurz von den erhebenden Momenten im Tragischen soll jetzt die Rede sein.

Das Erhebende im Tragischen.

Dem Deutschen ist besonders durch Schiller, aber auch durch Goethe, ebenso durch Grillparzer das erhebende Moment im Tragischen nach seiner ganzen Stärke nahe gelegt. So schreckensvoll auch Schillers Tragödien enden, so hat der Dichter doch überall für die Erweckung von Gefühlen, die der Seele Aufschwung geben und den Glauben an das Gute und die Menschheit beleben, aus seinem hochfühlenden Herzen heraus reichlich Sorge getragen. Und so wird wohl schon mancher Leser sich gefragt haben, ob Schillers bekanntes Distichon von dem großen, gigantischen Schick-

sal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, für mich nicht gesagt worden sei. In der Tat, es würde im Bilde des Tragischen ein entscheidend wichtiger Zug fehlen, wenn nicht der erhebenden, reinigenden, befreienden, erlösenden Gefühle im Tragischen mit allem Nachdruck gedacht würde.

Völliges Fehlen der Erhebung ist ausgeschlossen.

Ein völliges Fehlen der Erhebung im Tragischen ist ausgeschlossen. Dies erhellt schon daraus, daß der tragischen Person, wie uns längst feststeht (vgl. S. 64 ff.), der Charakter der Größe in unveräußerlicher Weise zukommt. Auch in Not und Jammer, in Schrecken und Untergang muß die tragische Person, wenn sie nicht aus der Wirkungsart des Tragischen herausfallen soll, Größe an den Tag legen. Wo ein Mensch, mag er auch vorher groß dagestanden sein, in den Stunden höchsten Leides sich feige und jämmerlich benimmt, haltlos in sich zusammenbricht, in stumpfsinnige Gleichgültigkeit verfällt, dort ist es mit dem Eindruck des Tragischen zu Ende. Zeigt aber so das tragische Individuum auch in den härtesten Zeiten einen großen Sinn, so ist damit auch gesagt, daß eine erhebende, der pessimistischen Grundstimmung entgegenstrebende Wirkung von ihm ausgeht. Es entsteht in uns das Gefühl, daß selbst die heftigsten, unerträglichsten Angriffe des Schicksals den Menschen nicht klein zu machen vermögen, daß der menschliche Geist und Wille auch den zerschmetternden Schicksalsgewalten gegenüber etwas ihnen Gewachsenes, ja Überlegenes in sich trägt.

Bedeutung der erhebenden Gefühle für das Tragische.

Es wäre ein vergebliches Bemühen, aus dem Begriff des Tragischen heraus ableiten zu wollen, daß das Tragische in fühlbarer Weise erhebend wirken müsse, daß im Tragischen mit den niederdrückenden Gefühlen erhebende als ein siegreiches Gegengewicht zu verknüpfen seien. Von solchem Despotismus des begrifflichen Beweisens hat die Ästhetik längst abgelassen. Soll die Frage entschieden werden, welche Bedeutung den erhebenden Gefühlen im Tragischen zukomme, so kann nur der psychologische Weg gewählt werden. Und dieser besteht in der Untersuchung, ob und in welchem Umfange und Grade sich menschlich-naturgemäß der schicksalsmäßig vertieften Darstellung des Unterganges eines

großen Menschen erhebende Gefühle zugesellen können, ohne daß dabei die pessimistische Grundstimmung des vorliegenden Gefühlstypus geradezu aufgehoben wird. Diese pessimistische Grundstimmung ist der von uns festgelegte Ausgangspunkt; sie kann durch hinzutretende Gefühle wohl eine Einschränkung, Dämpfung, veränderte Färbung erfahren, niemals aber darf es bis zur Zurückdrängung oder gar Aufhebung dieser Grundlage kommen. Denn dann hätte man es mit einem anderen Gefühlstypus zu tun, für den man auch einen andern Namen wählen müßte.

Und da wird sich nun leicht darlegen lassen, daß sich mit Leid und Untergang eines überragenden Menschen bei aller Furchtbarkeit solchen Sturzes doch nach verschiedenen Richtungen hin erhebende Gefühle verbinden können, aber eben auch nur *können*. Von einem *Müssen* ist keine Spur zu entdecken. Es liegen eben zwei menschliche Möglichkeiten vor: der Untergang eines großen Menschen kann so geartet sein, daß sich das Furchtbare des Vorgangs, abgesehen von jenem dargelegten Mindestmaß von Erhebung, das überall vorkommen muß, vollkommen rein auswirkt; er kann aber auch seiner besonderen Natur nach mehr oder weniger reichlich mit erhebenden Momenten ausgestattet sein. Es werden also zwei Formen des Tragischen zu unterscheiden sein: eine mit fühlbar hervortretenden erhebenden Gefühlen und eine ohne solche.

Es gilt nun, die erhebenden Gefühle, deren Verknüpfung mit der Darstellung des tragischen Unterganges sich menschlich-naturgemäß nahelegt, psychologisch aufzuweisen. Natürlich kommt es dabei darauf an, die möglichen Erhebungsweisen in gewisse Typen zu ordnen, die verschiedenen Richtungen herauszuheben, nach denen die Erhebung geschehen kann.

II. Erhebende Momente: A. in der subjektiven Haltung des tragischen Menschen.

Zuerst wollen wir die *subjektive Haltung* ins Auge fassen, die *der tragische Mensch im Untergange* zeigt. Überall dort werden wir von seiner Haltung erhebende Wirkung ausgehen fühlen, wo in ihr etwas liegt, wodurch jener sich in höchstem Leid, angesichts des Unterganges, dem siegenden feindlichen Schicksal dennoch in deutlichem Grade *innerlich gewachsen* zeigt. In

solchen Fällen siegen die Gegenmächte zwar äußerlich; sie siegen vielleicht teilweise auch innerlich, indem sie die tragische Person in Schuld, Unseligkeit, Zerrüttung werfen. Doch steht zugleich der tödlich getroffene Held auf innerlichem Boden teilweise siegreich da, indem er auch im gesteigertsten Leiden den siegenden Mächten eine Kraft, Größe, Hoheit gegenübersetzt, der diese nichts anzuhaben vermögen. Dieser Bedingung genügen nun aber zahlreiche, sehr verschiedene Formen der subjektiven Haltung der tragischen Person. Und es ist jetzt unsere Aufgabe, uns die verschiedenen Möglichkeiten zum Bewußtsein zu bringen, durch die der Held in seiner subjektiven Haltung den feindlichen Geschicken erhebende Größe entgegenstellt.

1. Gemütsverhältnis zu der Gegenmacht.

Es lassen sich diese Möglichkeiten nach verschiedenen Gesichtspunkten in Gruppen ordnen. Die erste Gruppe ergibt sich, wenn man ins Auge faßt, in welches Verhältnis die tragische Person sich in ihrem Gemüte unmittelbar zu den feindlichen Mächten stellt.

a) Die trotzige Haltung im Untergang.

Aus den unter diesem Gesichtspunkte entstehenden Momenten der Erhebung greife ich an erster Stelle die trotzige Haltung des Helden heraus. Diese Haltung setzt sich aus folgenden Seiten zusammen. Erstlich ist die Anerkennung des wenigstens augenblicklichen Sieges der feindlichen Macht vorhanden. Wir fühlen sie als die stärkere Gewalt, die wir wenigstens in der Gegenwart nicht aus ihrer siegreichen Stellung verdrängen können. Damit verbindet sich aber zweitens das Gefühl von der Rechtlosigkeit der uns verfolgenden Mächte. Wir versagen, sei es offen oder im geheimen, dem feindlichen Schicksal und seinen menschlichen Vertretern unsere Anerkennung. Der Sieg der feindlichen Gewalt ist für uns zwar eine Tatsache, aber eine nicht zu Recht bestehende Tatsache. Hierin liegt der Gegenstoß, den der Trotzende gegen den nicht wegzuschaffenden Druck der feindlichen Gewalt ausübt. Dieses Nichtanerkennen ist aber nicht bloß ein Akt des Urteilens, sondern auch — und dies ist das dritte — des Gemütes und Charakters. Die ganze Persönlichkeit ist im Zustande der Auflehnung, des Protestes gegen die feindliche siegreiche Macht. Im Trotze liegt stets der heftige Wunsch eingeschlossen, die siegreiche

feindliche Macht zu Falle zu bringen. So steht also der Unterliegende, so verletzt, verhöhnt, gekränkt er sich fühlt, doch in straff aufrechter Haltung da. Trotz der Niederlage in den zur Entscheidung gebrachten Machtfragen fühlt sich der Held im Innersten seines Wesens ungebrochen und unbesiegbar.

Es ist klar: wo eine solche Gemüts- und Charakterhaltung vorliegt, dort ist ein gewisses Gegengewicht gegen die niederdrückende Wirkung vorhanden, die von dem Untergange des großen Menschen ausgeht. Der Unterliegende trägt etwas in sich, wodurch er dem siegreichen bösen Schicksal gewachsen ist. Dieses erhebende Moment kommt sowohl bei schuldlosen, als auch bei schuldvollen tragischen Personen vor. Gerade bei ruchlosen Verbrechern finden wir es häufig. Freilich liegt, je schwerer die Schuld ist, um so weniger ein Recht zur Auflehnung gegen die rächenden Mächte vor. Nichtsdestoweniger wirkt auch beim Verbrecher die aufrechte, ungebrochene Haltung des Willens als ein Gegengewicht gegen das Entsetzliche des Unterganges. Dies fühlt man z. B. an der Rede, die Richard der Dritte, nachdem er von seinem Gewissen gepeinigt worden, unmittelbar vor seinem Tode an seine Krieger hält.

Beispiele. Der Trotz als erhebendes Moment kommt überaus häufig vor. Als ausgezeichnete Beispiele erwähne ich den Prometheus bei Äschylos, dessen Trotz dem Gefühl des Rechtes und der sittlichen Überlegenheit entspringt, und von dem August Wilhelm Schlegel sagt, daß der Triumph des Unterliegens niemals glorreicher gefeiert worden sei;[1]) den Satan in Miltons Verlorenem Paradies, der den Qualen, die seinem Sturz aus dem Himmel folgen, unbezwingliche Willensstärke, Haß und Empörung entgegensetzt; Don Juan bei Grabbe, der angesichts des sich öffnenden Abgrundes der Hölle die an die Bedingung der Reue geknüpfte Rettung ohne Wanken zurückweist, und Jürg Jenatsch bei Konrad

[1]) A. W. v. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Aufl. Leipzig 1846. S. 110. Unvergleichlich gewaltig und tiefsinnig spricht über den Prometheus des Äschylos Klein in der Geschichte des Dramas (Bd. 1 S. 186 ff., 236 ff.).

Ferdinand Meyer, eine Prachtgestalt, zu deren grundlegenden Eigenschaften ein sich im Laufe des Lebens immer stärker entwickelndes Gefühl des Trotzes gegen alle ihm entgegentretenden Ordnungen und Gewalten gehört. Natürlich kann der Trotz sehr verschiedene Gestalten annehmen. Bald tritt das Gefühl der Kränkung und Bitterkeit, bald das der Geringschätzung und Verachtung der feindlichen Macht (so bei Varus in Kleists Hermannsschlacht) farbegebend hervor. Bald wechselt der Trotz mit Gefühlen der Verzweiflung und Erweichung (so bei Hauptmanns Florian Geyer), bald mit solchen der Ergebung ab, bald bildet er den beharrenden Grundton der Stimmung. Auch der innerlich Zerbrochene kann doch trotzig und steinhart dastehen: so der alte, aller Söhne beraubte Örnulf im vierten Akte von Ibsens Nordischer Heerfahrt. Verwandt dem Trotze ist die Unnachgiebigkeit Philoktets, die, nach Kleins Worten, als „tiefberechtigte Empörtheit eines großen Heldenherzens über erduldete Kränkung" erscheint.[1])

b) Der Gleichmut im Untergang.

Das Gemütsverhältnis des Helden zum feindlichen Schicksal wirkt aber nicht nur dann in erhebendem Sinne, wenn es die Haltung des Trotzes zeigt. Es lassen sich hieran mehrere andere Formen reihen, die gleichfalls von erhebender Wirkung sind. An zweiter Stelle nenne ich die ruhige Gefaßtheit, den stoischen Gleichmut, die kalte Entschlossenheit im Ertragen von Leid und Untergang. Es hat diese Form mit der vorigen das straffe, unbezwingliche Aufrechtstehen des tragischen Charakters gemeinsam. Doch fehlen hier die Auflehnung, der Grimm, die Anklagen gegen das verfolgende Schicksal. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß hier etwas von ehrfurchtsvoller Ergebung in das hohe und heilige Walten des Schicksals vorhanden sei. Das Schicksal wird, wie im vorigen Fall, als feindliche, harte Macht, ohne alle Wendung ins Freundliche und Wohlmeinende, empfunden. Doch aber fehlt der Feindlichkeit anderseits jener Stachel, der für die erste Form charakteristisch war. Vielmehr wird hier die Auffassung des Schick-

[1]) Klein ebendaselbst, S. 372.

sals in solchem Grade von dem Gesichtspunkt der unvermeidlichen Notwendigkeit beherrscht, daß sich gegen das Schicksal keine Affekte entwickeln können. Mit harter, kalter Gleichgültigkeit sieht der untergehende Held sich die Geschicke vollziehen. Natürlich ist hiermit nur ein Typus gezeichnet, der in mancherlei Färbungen, Abänderungen, Annäherungen vorkommen kann.

Beispiele.

Denkt man an Shakespeare, so stehen vor allem Brutus und Cassius als Beispiele für das stoisch gefaßte In-den-Tod-Gehen vor Augen. Doch bietet Shakespeare auch noch andere Helden dar, die als Beispiele dienen können: so Antonius in der Cleopatratragödie, Clifford und Warwick in Heinrich dem Sechsten. Hebbel hat uns in Hagen einen gewaltigen Vertreter dieser ehernen, finsteren Ruhe hingestellt, die bis zum blutigen Ende ohne Murren und Anklagen, treu und einfach aushält.

c) Ergebung in das Schicksal.

Der trotzigen Auflehnung und der kalten Gefaßtheit reiht sich an dritter Stelle die ehrfurchts- und ergebungsvolle Gemütshaltung an. Auch diese wirkt erhebend. Dem feindlichen Schicksal zeigt sich der Mensch auch dann gewachsen, wenn er freiwillig, aus tiefer Einsicht in den Zusammenhang der Dinge, zu der Anerkennung kommt, daß das unheilvolle Walten der höheren Mächte doch im Grunde weise, gerecht und heilvoll sei. Wiewohl der Mensch auch hier die Feindschaft des Schicksals schmerzvoll fühlt, so geht er doch in einer mit ihm versöhnten Gemütsverfassung aus dem Leben. Selbst indem er die Bitternisse des Unterganges durchkostet, flicht er, wenn vielleicht auch scheu und zögernd, über die Schmerzen hinweg einen Bund mit dem Schicksal. So liegt in diesem Falle nicht nur darum Erhebung vor, weil sich die tragische Person dem feindlichen Schicksal gewachsen zeigt, sondern auch darum, weil durch eine Gegenwirkung in ihrem Gemüte die Schmerzen des Unterganges gelöst, gemildert, verklärt werden. In der trotzigen Auflehnung und dem stoischen Gleichmut ist von einer lösenden Einwirkung auf die Schmerzen des Helden nichts zu finden. Dort bleibt das Leid wie eine starre, dumpfe Last auf dem Gemüte liegen.

Diese ergebungsvolle Gemütshaltung kommt besonders bei schuldvollen Charakteren vor. Die Verhängung von Leid und Untergang wird als gerecht und heilsam empfunden; das vernichtende Schicksal verliert seinen feindlichen Stachel. Ergeben nimmt der Verbrecher das höchste Leid als verdiente Strafe auf sich. So ist es bei Karl Moor: er erkennt voll Schrecken, daß er am Zugrundegehen der sittlichen Weltordnung gearbeitet habe, und nimmt den Tod in der Überzeugung auf sich, daß er als Opfer für die von ihm mißhandelte heilige Weltordnung fallen müsse. Weitere hierher gehörige Beispiele bieten Schiller in Maria Stuart, Konrad Ferdinand Meyer in Thomas Becket dar. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich in derartigen Fällen mit diesem erhebenden Momente zugleich moralische Reinigung verbindet. Von dieser Art der Erhebung wird sogleich in anderem Zusammenhange die Rede sein.

Ergebung des schuldvollen Menschen.

Aber auch dort, wo der leidende Mensch sich von jeder Schuld frei weiß, kann es zu ergebungsvoller Gemütsstimmung kommen. Wird auch das Walten des Schicksals als hart und grausam empfunden, so besteht doch zugleich die ahnende Überzeugung, daß in diesem Walten, so unbegreiflich es erscheinen möge, doch ein heiliger, letzten Endes guter Sinn liegen müsse. Und so beugt sich der untergehende Held in ahnender, glaubender Unwissenheit vor dem Spruche des Schicksals. Das griechische Drama bietet hierfür, wie es die Stellung des griechischen Bewußtseins zum Schicksal erwarten läßt, erleuchtende Beispiele. Besonders ragt Ödipus auf Kolonos hervor. Zwar fühlt der blinde Greis das Widersinnige des über ihn verhängten Schicksals; allein dieses Gefühl entwickelt sich nicht; vielmehr wird es durch das Bewußtsein zurückgehalten, daß das Verhängte recht sei und daher mit ehrfurchtsvoller Scheu hingenommen werden müsse. Das Walten der Götter erscheint als ein feierliches Geheimnis, das fromm zu verehren sei. Ähnliches gilt von Ajas: trotz dem Grauen, das er vor den göttlichen Schickungen empfindet, wendet er sich doch vertrauensvoll an die Götter, da ihm der Glaube selbstverständlich ist, daß die Götter alles fügen, wie es in der Ordnung ist.

Ergebung des Schuldlosen.

Nur die Ergebung, wie sie vorhin geschildert wurde, das heißt: die hohe, ehrfurchtsvolle, stille Ergebung ist ein wirksames erhebendes Moment.[1]) Andere Arten der Ergebung wirken weit weniger in diesem Sinne. Am wenigsten die dumpfe und grimmige Ergebung. Hier ist wohl auch die Stimmung des Sichfügens und Beugens vorhanden; aber zugleich ist im Herzen verborgen knirschender Groll, zurückgehaltene Wut gegenwärtig. Auch die weiche, wehmutsvolle, klagende Ergebung wirkt nur in geringem Grade als erhebendes Moment.

d) Jubelndes Schreiten in den Untergang.

Eine vierte Form der Erhebung steht zum feindlichen Schicksal in einem noch mehr bejahenden Verhältnis. In der dritten Form klingt zwar die Stellung des Gemütes zum Schicksal versöhnungsvoll aus; aber es wird doch das Schicksal als feindlich, als Wehe zufügend empfunden. Jetzt ist auch dieser Mißklang verschwunden. Der Mensch geht freudig, jubelnd, in dem alles andere zurückdrängenden Gefühl der Erhabenheit und des Sieges in den Untergang. Es kann sich dabei um einen nur innerlichen oder einen zugleich auch äußeren Sieg handeln. Wenn Ingo bei Freytag hochgemut, triumphierend, in dem Gefühl, sich selber treu geblieben zu sein, ganz nur seiner hohen Liebe lebend, in den Tod geht, so besteht hier der Sieg lediglich in den erhabenen Gefühlen, die ihn das Grausige seines Verderbens vergessen lassen. Anders in Schillers Jungfrau: hier hat das Gefühl des Sieges in der Brust der sterbenden Heldin einen Sieg in der Außenwelt — und sogar einen doppelten — zur Grundlage: Johanna sieht sich von ihrem Volke wieder in Ehre und Liebe aufgenommen und zugleich die Sache ihres Volkes im Kampfe gegen die Engländer zum Siege gebracht. Auch an den Tod Emanuels, des Jenseits-Übermenschen in Jean Pauls Hesperus, kann erinnert werden. Emanuels Seele wird vor dem Tode wohl auch von düsteren und schweren Gefühlen bedrängt. Überwiegend

[1]) Carl Weitbrecht hält einseitigerweise tragische Versöhnung nur auf diesem Wege für möglich. Die Ergebung in die ewigen Lebensordnungen, die Andacht vor dem Ewig-Gültigen ist ihm mit dem Wesen des Tragischen verknüpft (Das deutsche Drama. Grundzüge seiner Ästhetik. Berlin 1900).

aber ist in seiner Todesstimmung das symphonisch Feierliche, das im All und Unendlichen selig Schwelgende.

An fünfter Stelle endlich schließt sich der Fall an, wo der Untergehende seinem Schicksal mit Witz und Humor gegenübersteht, sich über seinen Untergang derart erhebt, daß er auf ihn mit der Freiheit eines scherzenden, lachenden Geistes herabsieht. Je grimmiger, bitterer, schmerzlicher dabei der Humor ist, um so geringer ist natürlich die von ihm ausgehende Erhebung. Mit der Freiheit und Heiterkeit des Humors wächst auch seine Gegenwirkung gegen die Furchtbarkeit des Tragischen. Selbstverständlich darf auch der Humor nicht bloß eine äußere, auf der Oberfläche spielende, die Umgebung täuschen sollende Art, sich zu geben, sein. In diesem Falle wirkt er für den tiefer Schauenden umgekehrt als ein das Leid der Tragik verschärfendes Moment. So ist es bei Toinette gegen den Schluß der Kinder der Welt von Heyse: der Humor ihres letzten Briefes an Edwin läßt ihr zerrissenes Inneres grell erkennen. Es wird begreiflicherweise nur selten vorkommen, daß der Untergehende sich zu siegreich freiem Humor erhebt. Mercutio bei Shakespeare, Doktor Rank in Ibsens Nora zeigen Humor angesichts des Todes; aber er ist nicht freier Art. Weit mehr nähert sich dem gekennzeichneten Idealfall Roquairol bei Jean Paul: mit grauenhaft phantastischem Humor, mit dem furchtbaren Komödiantentum eines wilden freien Geistes setzt Roquairol seinen Untergang in Szene. Mit diesem fünften Fall habe ich in den Bereich des Tragikomischen hinübergegriffen.

e) Humorvolles Sicherheben über den Untergang.

Bis jetzt haben wir den Gemütszustand der tragischen Person in ihrem Verhältnis zum feindlichen Schicksal in Betracht gezogen. Ich fasse an zweiter Stelle die nicht minder wichtige Art und Weise ins Auge, wie sich die tragische Person angesichts des Unterganges zu der Notwendigkeit, aus dem Leben scheiden zu müssen, in ihrem Gemüte verhält.

2. Stellung des Gemütes zum Scheiden aus dem Leben.

Wer sich angesichts des Todes mit allen Organen ans Lebens klammert und in Wehklagen oder gar in Jammern ausbricht, vermehrt dadurch nur das Bangen, die Angst, den Druck, kurz all die unlustvollen Gefühle, die der tragische Untergang in uns

Loslösung des Gemütes vom Leben.

erregt. Ganz anders, wo das Gemüt sich vom Leben losgelöst hat und sich so von ihm ohne heftige Schmerzen, vielleicht sogar mit Freuden trennt. In diesem Falle erscheint der Untergang, trotzdem daß er die äußerste Steigerung des leidvollen Verhängnisses ist, doch zugleich in seinem Unlustwerte bedeutend herabgesetzt. Die Loslösung des Gemütes vom Leben wirkt auf das Gemüt des Zuschauers oder Lesers in hohem Grade beruhigend und befreiend.

a) Pessimistische Form.

In zwei Formen tritt die Ablösung vom Leben auf: in einer mehr pessimistischen und einer mehr optimistischen. Im ersten Falle hat der Mensch mit dieser Welt so schlimme Erfahrungen gemacht, daß er sie geringschätzt oder verachtet und eine gewisse Freude oder doch Genugtuung bei dem Gedanken empfindet, diesen argen Schauplatz des Lebens verlassen zu müssen. Der Feldherr Talbot in Schillers Jungfrau ist ein naheliegendes Beispiel: er stirbt mit dem Ausdruck der Einsicht in das Nichts und herzlicher Verachtung alles dessen, was ihm erhaben und wünschenswert erschienen war. Ebenso kann Goethes Faust herangezogen werden: in der Osternacht, bevor er die Giftschale an seine Lippen setzt, wendet sich sein Geist aus einer an Wissen und Lebensglück verzweifelnden Stimmung heraus von dem irdischen Dasein ab. In Heyses Hochzeit auf dem Aventin wirft Gajus Piso voll Weltverachtung sein Leben weg und fühlt sich gerade in diesem Bewußtsein als Herren der Welt. Allerdings geht von dieser Form der Ablösung vom Leben nur eine geringere erhebende Wirkung aus als von der folgenden. Wer mit den Affekten der Verachtung, Verhöhnung, des Grimmes gegen das Leben in den Tod geht, befindet sich in einem Zustand derartiger Unfreudigkeit, Niedergedrücktheit und wohl gar Zerrüttung, daß hieraus für den Betrachter ein niederschlagender Eindruck und sonach ein mehr oder weniger erhebliches Gegengewicht gegen das durch die Abwendung vom Leben erzeugte Moment der Erhebung entsteht. Sehr deutlich zeigt dies das Ende Macbeths und noch mehr des Herzogs von Gothland bei Grabbe. Beide sind derart von der Welt abgelöst, daß ihnen Leben und Tod völlig gleichgültig sind.

Doch kommt diese Ablösung hier nicht als erhebendes Moment zur Geltung; vielmehr überwiegt weitaus das ohnegleichen Grauenhafte der Zerrüttung und Verödung, in die diese gewaltigen Helden geraten sind. Auch die Ablösung vom Leben, die Heinrich der Vierte, dieser an Kränkung sterbende, zu Tode gehetzte Kaiser, in der zweiten der Wildenbruchschen Heinrichstragödien zeigt, wirkt nur wenig im Sinne der Erhebung.

b) Optimistische Form.

Von weit reinerer erhebender Wirkung ist die zweite Form der Abwendung vom Leben. Hier hat die Welt für den Untergehenden keineswegs ihren Reiz und Wert verloren; aber er besitzt die Kraft, zu entsagen, sich ohne Groll und Jammer im Herzen von der reichen, schönen Welt zu trennen, seinen Willen zum Leben zu verneinen. Noch im Dasein stehend, schwebt er doch schon wie ein halb abgeschiedener Geist über ihm, wehmütig lächelnd, alle die Stätten des Genießens und Schaffens in freundlicher Gesinnung anderen, Glücklicheren gönnend. Natürlich ist hiermit ein Ideal der Ablösung bezeichnet; ich zähle auch solche Fälle hierher, in denen nur eine Annäherung an diese erhabene Form stattfindet. Ein schönes Beispiel bietet Goethes Egmont. Man kann in seinen letzten Stunden die Wandlung von Egmonts heftiger, Rettung ersehnender Liebe zum Leben in eine Stimmung, welche die „schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens" ohne Schmerz und Angst entschwinden sieht, deutlich beobachten. Von Schillers Gestalten gehört vor allem Maria Stuart hierher. Auch Grillparzers Sappho zeigt vor dem Scheiden jenes erhabene, sanft losgelöste Schweben über den noch immer lockenden Gefilden des Lebens; ebenso Konrad Ferdinand Meyers Hutten. Im höchsten Grade aber kommt die Ablösung von Leben bei Sokrates in Platos Phädo zur Verwirklichung.

Übergangsfälle.

Nun gibt es aber auch Fälle, die in der Mitte zwischen beiden Formen liegen. Dem Untergehenden erscheint die Welt als erfüllt von Unordnung, Härte, Gewalttat, Verkehrtheit, und diese mit Schmerz empfundene Mißbeschaffenheit der Welt ist vielleicht auch schuld an dem Leiden und Erliegen. Dessenungeachtet nimmt die Abkehr von dem Leben überwiegend die

Form sanfter Wehmut an; mit mildem, schmerzlich freundlichem Scheideblick verläßt der Unterliegende das Leben. Es liegt hier eine Vereinigung der pessimistischen und optimistischen Ablösungsform vor. Grillparzer hat hierfür in Libussa und Kaiser Rudolf dem Zweiten zwei ausgezeichnete Beispiele geliefert.

Hartmann. So wichtig dieses erhebende Moment ist, so einseitig ist es doch, wenn Hartmann „die weltüberwindende Willensverneinung“ von jeder Gestaltung des Tragischen als die einzig mögliche Lösung des tragischen Konfliktes fordert. In der „Abwendung des Willens vom Leben“, so lautet die Forderung nach etwas anderer Seite hin gewendet, bestehe die auf dem Boden des Tragischen einzig mögliche Erlösung von dem Leide und der Leidenschaft des Konfliktes.[1]) Der ganze gegenwärtige wie auch der folgende Abschnitt sollen den Beweis liefern, daß es eine große Anzahl von Wendungen in der Entwickelung des Tragischen gibt, die in unübersehbar mannigfaltigen Weisen des Zusammenwirkens dem Auslaufen des tragischen Konfliktes in Untergang und Tod einen relativen Sieg der vom Untergang betroffenen Person und Sache entgegenstellen. Für Hartmann dagegen ist die Abkehr des Willens vom Leben so sehr das einzige Erlösende, daß er das so wichtige erhebende Moment des Trotzes geradezu für etwas abstoßend Häßliches erklärt. Außerdem nimmt Hartmann das Wort „Lösung“ und „Erlösung“ in absolutem Sinne: als ob durch die Willensverneinung an die Stelle des Leides die Abwesenheit und Verneinung alles Leides für den Helden und den Zuschauer träte. Dies gilt indessen für den Helden nur in den allerseltensten Fällen, für den Zuschauer aber niemals, auch nicht bei radikalster Willensverneinung. Die Qualen und der Untergang des bedeutenden Menschen sind ein Leid, das uns auch durch die Willensverneinung nicht von der Seele genommen werden kann. Es gibt nur relative Gegen-

[1]) Eduard von Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 378 f. In der oben begründeten Ablehnung ist auf den metaphysischen Hintergrund der Willensverneinung bei Hartmann (durch den seine Lehre noch weniger annehmbar wird) keine Rücksicht genommen.

gewichte, relativ siegreiche Momente gegenüber dem Furchtbaren, was in Leid und Untergang des tragischen Menschen enthalten ist. Nur Religion und Metaphysik können, indem sie uns in das Gebiet des Prinzipiellen, Überweltlichen und Absoluten erheben, einen absoluten Sieg ahnen lassen. Außerdem aber würde, wenn Hartmann recht hätte, die weitaus größte Anzahl der anerkannten Tragödien aus dem Reiche des Tragischen ausgeschieden werden müssen.

3. Stellung des Gemütes zur Schuld.

Die dritte Richtung, nach der ich den Gemütszustand des untergehenden Helden betrachte, liegt nach der Seite des Moralischen hin. Es fragt sich hier insbesondere: wie stellt sich der Held innerlich zu seiner Schuld? Hierbei ist also das Tragische der schuldvollen und verbrecherischen Art vorausgesetzt.

In doppelter Weise kann sich die Größe der tragischen Person in ihrer Stellung zur Schuld zeigen: indem sich der tragische Charakter zu moralischer Reinigung hindurcharbeitet, oder indem er die Schuld furchtlos auf sich nimmt.

a) Moralische Reinigung.

Was die moralische Reinigung betrifft, so ist sie besonders dann ein wirksames Gegenwicht gegen das Niederdrückende im Tragischen, wenn sie mehr als bloßes Bereuen ist. Reue zu empfinden, von Gewissensbissen gequält zu sein, dies offenbart noch keine ungewöhnliche Größe des Menschen. Wer sich dagegen aus seiner Verstrickung in tiefe Schuld, aus seiner Verblendung durch die Zauberkraft der Sünde tapfer herauskämpft, mit gründlichem sittlichen Sinne eine Wiedergeburt in sich vollzieht und so seine ins Arge verkehrte Natur wieder zum Guten umkehrt, der legt ein großes sittliches Können, eine ungewöhnliche Kraft, es mit dem Guten ernst zu nehmen, an den Tag. In solchen Fällen liegt das Erhebende nicht nur in der einfachen Genugtuung darüber, daß die moralische Mißordnung als nichtseinsollend anerkannt wird, sondern in der ermutigenden, moralisch stählenden Freude über die sich herrlich offenbarende Macht des Guten, die auch den der feindlichen Gewalt gänzlich verfallenen Charakter wieder umzukehren und ins Rechte zu bringen im stande ist. Fehlt diese in die Tiefe gehende Umkehrung des Charakters zum

Guten, ist nur Schuldgefühl und Reue ohne diese radikale Wirkung vorhanden, so kann dies zwar auch als moralische Reinigung bezeichnet werden; nur ist sie von weit geringerer erhebender Kraft. Diese besteht dann nur in der verhältnismäßig kühlen Genugtuung darüber, daß die Verletzung des Sittengesetzes von dem Verletzer selbst mißbilligt wird.

Ein hervorragendes Beispiel für die moralische Reinigung der gründlichen Art bietet Goethes Faust; und zwar beginnt sie sich schon im ersten Teile zu regen. Ich weise auf die Szene „Trüber Tag" und die Kerkerszene hin: hier wird klar, daß das bessere Selbst in Faust nicht zu Grunde gerichtet ist und sich mitten aus der Versunkenheit Fausts in wilde Gier siegreich zu erheben die Kraft hat. Auch die Reinigung Tannhäusers bei Wagner kann hier erwähnt werden. Oder ein Beispiel aus Heyses Dramen: Elfride in der gleichnamigen interessanten Tragödie und ihr Gatte Ethelwold arbeiten sich aus schmerzvollem Schuldgefühl zu innerer Reinigung empor. Mit besonderem Nachdruck ist aber hier auf die Bußpsalmen hinzuweisen. Hier erreicht das Schreien der vom Sündenbewußtsein zermarterten und zerwühlten Seele einen solchen Grad, daß die Wiedergeburt an sich selber eine tragische Seite hat. Daneben aber ringt sich aus den Nöten des Sündenbewußtseins das erhabene Vertrauen auf den helfenden, erhörenden Gott empor. Hierin liegt das besonders Erhebende dieser Wiedergeburt. Dagegen gehört Ibsens Nora nur scheinbar hierher. Nora wird infolge eines sie tief bewegenden Erlebnisses auf eine höhere sittliche Stufe emporgehoben; sie fühlt jetzt den Zustand des kindischen, besinnungslosen Spielens, in dem sie sich bisher befunden, als entwürdigend und widermenschlich. Infolge dieser ihrer Wiedergeburt entschließt sie sich, ihren Gatten zu verlassen, und bringt so einen scharfschmerzenden tragischen Riß in ihr Leben. Hier nimmt sonach die Wiedergeburt nicht die Stelle des erhebenden Momentes ein; sondern in ihr besteht das tragische Ereignis selbst. Hätte sich Nora nicht zu einer sittlich höheren Stufe hinaufgerungen, so wäre in ihr Leben nicht diese Tragik gekommen.

Die moralische Reinigung als Zerrüttung.

Eine besondere Form der moralischen Reinigung verdient hervorgehoben zu werden. Häufig kommt es vor, daß die moralische Reinigung zugleich die Zerrüttung der ganzen Persönlichkeit bedeutet. Das Gefühl der verübten Frevel, der Erniedrigung und Schmach wirkt zerstörend auf das Gefüge der Persönlichkeit. Die Verwüstung, die hier die Sünde in dem eigenen Innern erzeugt hat, ist so gewaltig, daß sich der Mensch nicht emporzurichten, nicht zu neuem Leben zu sammeln vermag. Die moralische Reinigung bleibt hier in der Form des qualvollen Bewußtseins von der eigenen Entwürdigung und Zerrüttung stecken; sie vermag sich nicht zu der Stufe eines geklärten, gefestigten neuen sittlichen Lebens emporzuarbeiten. Ein grelles Beispiel hierfür bietet Georg Falkner in Heyses Roman Merlin. Dieser Vertreter eines tapferen schroffen Idealismus erliegt unter Bedingungen, die auch den sittlich Stärksten zu Falle bringen könnten, der raffinierten Verführung einer Schauspielerin. Der böse Zufall will es, daß in derselben Nacht seine Frau in der Ferne stirbt. Falkner kommt über die Schuld dieser einen Stunde nicht hinweg; er ist einfach zerbrochen, entseelt; er vermag sich nicht aufzuraffen und mit jenem Ergebnis abzuschließen; er endet als willenloser, halb wahnsinniger Mensch in einer Nervenheilanstalt durch Selbstmord. Ein noch grelleres Beispiel liegt in Zolas Therese Raquin vor. Die weitaus größere Hälfte des Stücks ist der Darstellung der inneren Vernichtung der beiden Schuldigen durch das Gewissen gewidmet.

Es leuchtet ein, daß diese Form der moralischen Reinigung eine weit geringere erhebende Kraft besitzt als jene andere, in der es zu siegreicher sittlicher Wiedergeburt kommt. Dem Erhebenden, was die moralische Reinigung in sich trägt, wirkt das Grauenhafte der inneren Vernichtung entgegen. Daher ist z. B. Leo Tolstois Macht der Finsternis — trotz der stärkeren Häufung des Ekelhaften und Scheußlichen — erhebender als das genannte Drama Zolas. Denn aus Gewissenspein und Verzweiflung rafft sich Nikita, der Greuel über Greuel begangen hat, zu einfachem, geradem, nacktem Bekennen seiner Sünden und Ver-

brechen auf und überliefert sich so freiwillig dem Gericht. Wie in den ersten Akten die Sünde in großem Stile geschildert ist (sie erscheint als eine kolossal anschwellende Flut von Schmutz und Unrat): so tritt im letzten Akt die Wiedergeburt mit einer Gewalt des Durchbruches auf, wie man es nur selten finden wird. Auch sonst finden sich bei Tolstoi hervorragende Beispiele von innerer Läuterung tragischer Menschen; so gehören aus seiner gewaltigen Dichtung „Krieg und Frieden“ Fürst Andrei und Pierre hierher. Bei Pierre übrigens ringt sich das Schicksal aus der langen Kette jammervoller leiblicher und seelischer Leiden endlich zum Guten empor.

b) Das furchtlose Bejahen der Schuld.

Über die zweite Form der Erhebung im Verhältnisse des Helden zu seiner Schuld — das furchtlose, stolze Bejahen der Schuld — genügen wenige Worte. Es liegt hier ein Trotz vor, der den moralischen Mächten beharrlich die Anerkennung versagt. Es gilt daher hier im Ganzen das, was oben (S. 215 f.) von der in der trotzigen Willenshaltung liegenden Erhebung gesagt worden ist, wenn sich dort auch der Trotz auf die verfolgenden feindlichen Mächte bezog. Ohnedies wird es sich immer so machen, daß der Schuldige, der trotzig seine Schuld bejaht und mit gehobenem Selbstbewußtsein sich als eins mit ihr erklärt, auch dem verfolgenden und vernichtenden Schicksal gegenüber mit trotzigem Mute dasteht. Hagen und Don Juan sind besonders hervorragende Beispiele für diesen Trotz gegen das Moralische.

4. Wirkung des Unterganges auf die Entfaltung des Innenlebens.

Noch nach einer vierten Richtung ist der Gemütszustand des untergehenden Helden ins Auge zu fassen. Dem Verhältnis zu dem feindlichen Schicksal, dem Verhältnis zu der Notwendigkeit, das Leben zu verlassen, und dem Verhältnis zur Schuld reiht sich jetzt das Verhältnis seines im Untergehen hervortretenden Gemütszustandes zu seiner gewöhnlichen geistigen Beschaffenheit an. Wie stellt sich das Innenwesen der untergehenden tragischen Person verglichen mit der sonstigen, bisher an den Tag gelegten Haltung ihres inneren Selbstes dar?

Wenn die geistigen Kräfte im Leiden und Untergang ein

allmähliges Schwinden oder einen plötzlichen Absturz erfahren, wenn das Innenleben verödet, verkümmert, entartet, so liegt hierin eine Verstärkung der furchtbaren Seite des Tragischen. Wenn Grillparzer Medeas Gemüt zu einem Abgrund voll dumpfer, eintöniger Qual werden und Jason, dieses kühne Herz, das schwellend, tatendurstig, wagelustig dem lockenden Ruf des Ruhmes und der Größe folgte, gleichfalls in völliger Zertrümmerung seines Innenlebens enden läßt, so wird dadurch das Schwerlastende, das der Ausgang des Goldenes Vließes hat, noch ungeheuer gesteigert. Oder wenn Madame Gervaisais in dem gleichnamigen psychologisch interessanten Romane der beiden Goncourts immer tiefer in wahnwitzige sittliche Selbstzermarterung, in schmutzige teilnahmslose Selbstverwahrlosung hineingerät, so ist dies gleichfalls ein starkes Beispiel für die in Frage stehende Steigerung des Niederdrückenden im Tragischen.

a) Erhöhung des Innenlebens durch den Untergang.

Umgekehrt verhält es sich, wenn der Dichter im Leiden und Untergehen das Innenleben sich nur noch schöner, reicher, kraftvoller entfalten läßt. Es ist ein Triumph über den Tod, wenn der Mensch angesichts des Todes kraftvoll und mutig in die Tiefen des Lebens hinabtaucht und sich mit Steigerung als einen wahrhaft Lebenden fühlt und gibt.[1]) Es ist ein Triumph über das feindliche Schicksal, wenn sich der Mensch durch seine zerschmetternden Schläge sein Inneres nicht vernichten läßt und trotz allen Verwundungen und Verwüstungen seines Gemütes sein geistiges Selbst nur um so herrlicher offenbart. Und dem Dichter muß sich eine solche Darstellung schon aus dem Grunde nahe legen, weil es eine häufig vorkommende Tatsache ist, daß gerade höchstes Leid den Willen zu gewaltigsten Aufraffungen antreibt, die Leidenschaften zu ungeahnter Glut anfacht, das Gemüt stillt und veredelt, die Einsicht tiefer und weiser macht, kurz das Innenleben nach der einen oder anderen Seite steigert.

---

[1]) Dühring sieht in dieser Erhöhung des Lebensgefühles angesichts des Todes den Schwerpunkt des Tragischen (Der Wert des Lebens. 5. Aufl. Leipzig 1894. S. 282 ff.). Im übrigen kennzeichnet sich das, was er über das Tragische sagt, durch Verständnislosigkeit und Haß gegen die Kunst.

Besonders deutlich fällt die Steigerung in die Augen, wo Liebende angesichts des Todes in ihren Liebesgefühlen ein Äußerstes leisten: sei es in der triumphierenden Gewißheit des wechselseitigen inneren Besitzens, in der Seligkeit, allen Gefahren zum Trotze eins zu sein, in der Kühnheit, der ganzen Welt zu vergessen und allein ihrer Liebe zu leben, in der Ausweitung und Vertiefung ihrer Liebe zu einer für sie den Wert des Absoluten besitzenden Welt, sei es in der hinreißenden Gewalt der Klage oder in der mystischen Sehnsucht nach der Vereinigung im Tode. Bald findet die Steigerung des Innenlebens der Liebenden durch das Leid mehr nach der einen, bald mehr nach einer anderen Seite hin statt. Ich denke dabei an Romeo und Julia bei Shakespeare, aber auch bei Gottfried Keller, an Max und Thekla bei Schiller, an Hero bei Grillparzer, an Tristan und Isolde bei Wagner, an den Bildhauer und Irene in Ibsens Wenn wir Toten erwachen. Doch nicht nur Liebende natürlich kommen in Betracht. Bei Wallenstein, Maria Stuart, Grillparzers Sappho bewirkt das Leid Stillung, Läuterung des Gemütes, Entlastung von Leidenschaften. Stellen wir uns dagegen Grillparzers Libussa und den Kaiser Rudolf im Bruderzwist vor Augen, so haben wir Beispiele für die Steigerung nach der Richtung der Einsicht und Weisheit. Es ist natürlich, daß diese Weisheit nicht optimistischer Art ist, sondern die Weihe hoher Trauer hat. Etwas Ähnliches finden wir auch in Hölderlins Hyperion. In den nächtlichsten Stunden seines Lebens, als er sich seiner Diotima für unwert hält, und später als er von ihrem Hinscheiden erfährt, geht dem Hyperion das Evangelium von der Heiligkeit und befreienden Kraft des Schmerzes auf. Er begrüßt den Schmerz als etwas Begeisterndes und Erhöhendes: erst das tiefe Leid lasse uns das Lebenslied der Welt ertönen und führe uns von einer Wonne zur anderen. Hierher gehört auch die Tragik der starken, abgründlichen Geister, die durch schärfste Schmerzen zu tapferer Selbstüberwindung, zu herberen, kühneren Menschlichkeitsstufen, zu übermenschlichen Kraftäußerungen gelangen. Ibsens Gedichte bieten zahlreiche Belege hierfür. In seinem großen Selbstbekenntnis „Auf den Höhen" sehen wir ihn

sich losringen aus träumender Romantik, aus den Gefühlen eines weichen, teilnehmenden Gemütes und empordringen zu schroffen Gipfeln, zu Sturm und Eis. Auch Nietzsches Zarathustra zeigt in vielen seiner Selbstgespräche und Gesänge eine Tragik dieser Art. Sodann gehören aber auch alle die unzähligen Fälle hierher, wo höchste Gefahr Mut und Todesverachtung entfacht. Ich weise nur auf die Helden der Ilias, des Beovulf und des Nibelungenliedes, in Tassos Befreitem Jerusalem und in Shakespeares Königsdramen, auf Taras Bulba bei Gogol, Ingraban bei Freytag hin.

b) Das Fortbestehen der Tugend in Leid und Untergang.

Nicht nur aber dort, wo durch Leid und Verderben das Innenleben erhöht wird, sondern auch dort, wo das Gute und Reine im Menschen sich trotz aller Schrecknisse und Todesgefahren dauernd erhält, kann eine starke erhebende Wirkung entstehen. Nechljudow in Tolstois Auferstehung kann als Beispiel dienen. Er faßt den Vorsatz, das schwere Unrecht, das er an Katjuscha dadurch begangen hat, daß er sie verführte, verließ und auf die Bahn des Lasters stieß, mit allen Mitteln wieder gut zu machen. Er bricht mit seinem vornehmen Leben und folgt der Verurteilten nach Sibirien. Es ist ein furchtbares, an entsetzlichen Eindrücken überreiches Leben, das er auf sich nimmt. Er gerät in innere Ermüdung und Erschöpfung. Trotz alledem bleibt er seinem echt christlichen, aus reuigem und erbarmungsvollem Herzen geborenen Vorsatze getreu. Dieses sittliche Heldentum wirkt mächtig erhebend in all dem Jammer, den Nechljudow erlebt.

B. Erhebende Momente in dem objektiven Ausgang der Sache.

Bisher war es die subjektive Haltung des Untergehenden, die wir nach ihrem Ertrag an erhebenden Gefühlen betrachteten. Jetzt wollen wir den Ausgang der durch die tragische Entwickelung getroffenen Sache, also eine objektive Seite an der tragischen Entwickelung ins Auge fassen und auf die Möglichkeit erhebender Wirkung hin prüfen.

Wo auch immer der Tod die tragische Entwickelung beschließt, dort muß er als etwas Furchtbares, als ein höchstes Leid, als etwas schmerzvoll Vernichtendes dargestellt sein. Doch aber kann sich mit dem tragischen Tod trotz seiner vernichtenden Schärfe ein

gewisser Sieg der durch den Tod des Helden getroffenen Sache derart verknüpfen, daß dadurch dem erschütternden Eindruck des Todes der Eindruck des Sieges gegenübertritt. Es handelt sich also hierbei nicht um einen Sieg, der nur in der subjektiven Haltung des Untergehenden besteht (davon ist jetzt nicht mehr die Rede), sondern um einen Sieg, den die von der tragischen Gegenmacht verfolgte objektive Macht, Idee oder Sache erfährt. Diese Sache wird einesteils durch den Tod des Helden getroffen, schwer geschädigt, zur Niederlage gebracht; anderenteils aber wird sie doch als in gewisser Beziehung siegreich dargestellt. Natürlich findet dabei die Voraussetzung statt, daß der untergehende Held eine wenigstens in ihrem Kerne gute, wertvolle Sache vertrete. Ist die tragische Person schlechtweg ein Bösewicht, so würde ein nach irgend einer Seite hervortretender Sieg der von ihr verfochtenen Sache vielmehr zu den stark niederdrückenden Momenten gezählt werden müssen.

So ist also jetzt das teilweise siegreiche Hervorgehen der von dem untergehenden Helden vertretenen guten Sache näher ins Auge zu fassen. Soviel ich sehe, kann ein solcher Sieg in vierfacher Hinsicht stattfinden.

1. Aussicht auf den zukünftigen Sieg der Sache.

An erster Stelle betrachte ich den Fall, wo mit dem unterliegenden Helden zwar auch für die Gegenwart die von ihm vertretene Sache unterliegt, die Dichtung aber den Eindruck hinterläßt, daß die jetzt verlorene Sache in der Zukunft — der ferneren oder näheren — siegreich sein werde. Mögen auch jetzt die feindlichen Mächte triumphieren: wir scheiden von der Dichtung mit der Gewißheit, daß der jetzt besiegten Sache die Zukunft gehöre. So entläßt uns Virgil, wenn er uns im zweiten Buch der Äneide die Zerstörung Trojas in seiner ganzen schicksalsschweren Furchtbarkeit schildert, dennoch mit der tröstlichen Gewißheit, daß das jetzt hingemordete Geschlecht dereinst in seinen Abkömmlingen wieder aufblühen und zu Herrlichkeit und Macht gelangen werde. Insbesondere wird dies dort der Fall sein, wo die kühnen Vorkämpfer der Fortschritte der Menschheit, die zu früh Gekommenen, die Seher und Revolutionäre, die den Ruck des Weltgeistes zu einer Zeit

spüren, wo die übrigen Menschen noch blind und taub im Alten stehen, den tragischen Stoff bilden. Wir sehen den Vorkämpfer einer höheren Zukunft unter den Schlägen der verständnislosen Gewalten erliegen; zugleich aber läßt uns der Dichter über der Stätte seines Unterganges die Morgenröte einer besseren Zeit erblicken, in der die Menschheit durch das, was sie jetzt von sich gestoßen hat, veredelt, befreit, beglückt sein werde. Und nicht nur dort findet diese den Untergang des Helden verklärende Wirkung statt, wo die Sache, der die Zukunft gehört, von ihrem untergehenden Vertreter in voller Reinheit, in unentstellter Größe verkörpert wird, sondern diese Verklärung kann auch dort eintreten, wo die Idee von ihrem der Zeit vorauseilenden Verfechter ins Einseitige gezogen, durch Vergröberung, Überspannung, allzu abstrakte Auffassung oder auf irgend eine andere Weise entstellt wird. Auch in solchen Fällen wirft der Ausblick nach einer menschlicheren Zukunft hin auf das Unterliegen des Helden einen erhöhenden Glanz. Es kommt nur darauf an, daß wir uns soviel sagen können: nach ihrem Kerne, nach ihrem zu Grunde liegenden Sinn, wenn auch freilich nicht in allen gegenwärtig vorhandenen Zügen, wird die Sache, die jetzt unterlegen ist, dereinst von der Menschheit anerkannt und zur Herrschaft gebracht werden. So fordern also nicht nur die Gestalten eines Sokrates oder Jesus, sondern beispielsweise auch die Führer der großen französischen Revolution den Dichter zu einer Behandlung auf, die den tragischen Untergang durch den Hinweis auf den dereinstigen Sieg der jetzt erliegenden Ideen verklärt.

Ausgezeichneter Fall: allzu frühes Vertreten einer Idee.

Ja in den Fällen, wo die Idee durch ihren allzu frühen Vertreter in verunreinigter und entstellter Gestalt verkündet wird, ist das Tragische in besonders entwickelter Form vorhanden. Denn hier wirkt neben dem Untergange der großen Sache und ihres Vertreters auch noch der Umstand in hohem Grade tragisch, daß die große Sache durch ihren revolutionären Vertreter überspannt, allzu schroff und idealistisch aufgefaßt, vielleicht gar mit trüben Instinkten, stürmischen Gärungen und wilden Leidenschaften vermengt und so herabgewürdigt wird. Bald fällt diese Ver-

unstaltung der großen Sache durch ihren revolutionären Verfechter mehr unter den Gesichtspunkt der Schuld, bald mehr unter den der menschlichen Einseitigkeit. Dieser zweite Gesichtspunkt tritt besonders dort hervor, wo die Verunstaltung der Zukunftsidee von dem Dichter so dargestellt wird, daß nicht so sehr individuelle Schwäche und Schlechtigkeit, sondern vielmehr der dem Hervorbrechen der Idee anhaftende Charakter des Erstmaligen, Allzufrühen, Nochnichtausgereiften, sodann das Verkannt- und Verfolgtwerden von der verständnislosen Masse der Menschen die Verzerrung der großen Idee zur naturgemäß notwendigen Folge hat. In diesen Fällen erscheint es als ein tragisches Schicksal der Menschheitsentwickelung, daß gerade die ersten Verkünder und Verfechter der segensreichen Zukunftsideen diese Ideen nur entstellt zum Ausdruck zu bringen vermögen und auf diese Weise sie selbst ihre eigene, über alles hochgestellte Sache verdunkeln, entweihen und zu Grunde richten. Von der tiefen Bedeutung gerade dieser Tragik wird noch in einem anderen Zusammenhange (im sechzehnten Abschnitt) zu reden sein. Besonders Vischer hat die Bedeutung der Revolutionen für das Tragische gewürdigt.[1])

Beispiele.

Für das erhebende Moment des zukünftigen Sieges der unterliegenden Sache bietet Goethe im Egmont, Schiller in Kabale und Liebe und in der Gestalt des Marquis Posa gute Beispiele dar. Es ist in allen drei Fällen die Sache einer freieren, innerlicheren, selbständigeren, edleren — freilich in jedem der drei Beispiele wiederum sehr verschieden gearteten — Menschlichkeit, der vom Dichter der Sieg in der Zukunft zugesprochen wird. Im ersten Beispiele wird dieser Eindruck besonders durch den Traum und Schlußmonolog Egmonts, im zweiten und dritten weniger durch eine bestimmte Rede oder einen bestimmten Vorgang, als vielmehr durch die ganze Haltung und Wertstellung erzielt, die vom Dichter den Vertretern der Freiheit im Gegensatze zu denen der Unterdrückung und Knechtung gegeben wird. Man fühlt aus der ganzen Charakterisierung heraus, daß im

[1]) Vischer, Ästhetik, §§ 136, 898, 907.

Sinne des Dichters der Sache der Freiheit die Zukunft gehört. In Kabale und Liebe wird jener Eindruck außerdem noch durch das Verhalten der Lady Milford gesteigert. Hamerlings König von Sion kann als ein Beispiel für den zukünftigen Sieg einer in der Gegenwart nur verzerrt dargestellten Sache angeführt werden. Jan von Leyden, der König von Sion, schaut am Schluß auf die tollsten Auswüchse des „Fleisch gewordenen Wortes“ mit lächelnder Heiterkeit herab; denn er weiß, daß der „sionische große Gedanke“, das ist: der Gedanke der selbsttätigen, sich ihre Ideale einzig von innen heraus erschaffenden, lebensfreudigen Menschheit, trotz des Irrens seiner sterblichen Kämpfer, einst „von trüben Schlacken geläutert“, siegen und eine Zeit des Glückes heraufführen werde. Wurde diesmal auch das Ziel schmählich verfehlt, so ist doch ebendamit, daß der Schwärmer das Ziel „mit dem Finger gewiesen“, ein Schritt näher an das Ziel getan. Auch Lenaus Albigenser und Savonarola enden mit dem Hinweis auf den Sieg des Lichtes. Björnson ließ in dem zweiten Teile des Dramas „Über unsere Kraft“ dem über alle Maßen entsetzlichen dritten Akt einen vierten folgen, in dem, freilich in etwas schwächlicher Weise, in der Ferne der Zukunft eine die schroffen Gegensätze versöhnende Zeit erscheint. Auch an den Roman „Quo vadis“ von Sienkiewicz mag erinnert werden: das Christentum wird von der noch mächtigen kolossalen Weltmacht der Römer grausam unterdrückt; aber die Darstellung läßt es als zu künftigem Siege, zu Weltherrschaft bestimmt erscheinen. So läßt auch Sudermann in seinem Johannes uns trotz des Unterganges dieses Vorläufers Jesu den Sieg der Sache Jesu deutlich ahnen. Besonders Dichter der Freiheit und Menschheitsbeglückung lieben naturgemäß das starke Hindeuten auf den Zukunftssieg der untergehenden Idee. Nur darf diese Hindeutung nicht allzu pathetisch oder gar deklamatorisch gehalten, nicht äußerlich herangebracht sein. Sonst klingt sie wohlfeil und frostig und verfehlt ihr Wirkung gänzlich. Gutzkows Pugatschew kann hierfür als Beispiel dienen.

Vischer.

Für dieses zukünftige Siegen der unterliegenden Idee und die hierin enthaltene erhebende Kraft hat wohl niemand so tref-

fende Ausdrücke gefunden wie Vischer. Nur daß er das, was gemäß der hier vertretenen Gesamtauffassung nur ein, wenn auch sehr wichtiges, keineswegs aber unentbehrliches Glied im Organismus des Tragischen sein kann, als etwas zum Tragischen unbedingt Gehöriges hinstellt. In diesem Sinne sagt er: „Die Idee wirkt über das Subjekt und die Form, die es ihr gegeben, hinaus und in diesem Fortwirken reinigt sie sich von der Vereinzelung dieser Form. Eine berechtigte Revolution kann mit ihrem Helden scheitern, aber sie überlebt ihren Untergang, sie wirkt unsichtbar fort und bricht wieder hervor. So ist die französische Revolution in Entstellung untergegangen, aber sie ist nicht zu Ende." Das tragische Subjekt „sieht, unterliegend, nicht nur die siegreiche Fortdauer seines Werkes voraus, sondern es wird auch im Tode zu einer verklärten Gestalt, welche verewigt über ihrem Grabe schwebt. Sie ist als unvergeßliches Bild aufgenommen in das Leben der Idee, und es tritt die Schlußempfindung ein, daß diese als absolutes Subjekt selbst ewig doch nur durch einzelne Subjekte wirkt und daher das von seiner Endlichkeit gereinigte Subjekt in dem Ahnensaal ihrer unsterblichen Monumente aufstellt."[1]) In dem letzten Satz allerdings macht sich der übersteigernde Einfluß der Hegelschen Metaphysik geltend. Bringt man indessen diesen Einfluß in Abzug, so hat Vischer durchaus recht. Wird uns der künftige Sieg der unterliegenden Idee zu Gefühl gebracht, so sagen wir uns: der Held hat nicht umsonst gekämpft und den Tod erlitten; die von ihm vertretene Idee hat eine über seinen Tod weit hinausreichende Macht; sie überdauert den Tod auch ihrer erlesensten Werkzeuge; so wahr es eine strebende, dem Idealen zuschreitende Menschheit gibt, so sicher ist der Tod des Helden ein kostbares Glied in der Entwickelung der sich endlich doch durch-

[1]) Vischer, Ästhetik, § 126. — Bei Hartmann erscheint dieses erhebende Moment als „außertragisches Komplement" (Philosophie des Schönen, S. 387 ff.). Ihm gilt die transcendente Willensverneinung so sehr als Ein und Alles des Tragischen, daß er alle Ausblicke auf immanente Versöhnung, wenn er sie auch für nicht völlig vermeidbar hält, doch als eine Trübung des Tragischen betrachtet.

setzenden Idee. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß wir es hier mit einer erhebenden Wirkung von weit stärkerer Kraft zu tun haben, als uns bis jetzt eine vorgekommen ist.

2. Sieg der Sache in der Gegenwart.

Ich betrachte jetzt rasch die drei anderen Formen der trotz dem Tode des Helden teilweise siegreich werdenden Sache. War in der ersten Form die Sache des unterliegenden Helden als in der Zukunft siegend dargestellt, so gibt es andere Fälle, wo der unterliegende Held seine Sache schon in der Gegenwart zum Siege gelangen sieht. Die Verwickelung der Lage bringt es mit sich, daß der Vertreter der Idee fallen muß, daß aber nichtsdestoweniger oder vielleicht gerade aus diesem Grunde die Idee zum Siege gelangt. Hier liegt eine erhebende Wirkung von noch größerer Stärke als im vorigen Falle vor. Ja es kann vorkommen, daß der eigentümlich tragische Eindruck durch den in diesem erhebenden Moment enthaltenen versöhnenden, zum Ziele führenden Abschluß abgeschwächt wird. Eines der nächstliegenden Beispiele für die hier in Frage stehende Art der Erhebung ist Schillers Jungfrau von Orleans: die Sache des französischen Volkes wird durch ihr wunderwirkendes Wiedererscheinen zum Siege geführt, sie selbst aber, tödlich verwundet, entflieht dieser Erde, die ihr so viel Schweres angetan. In Ludwigs Makkabäern liegt die Sache etwas anders: das jüdische Volk geht siegreich aus dem Kampfe mit Antiochus hervor; seine nationale und religiöse Selbständigkeit ist aus der schweren Gefahr gerettet; doch ist Judah, der Hauptvertreter der jüdischen Idee, furchtbar getroffen. Nur ist es bei ihm nicht bis zu leiblichem Untergang gekommen; aber er hat seine Mutter und Brüder verloren und ist von Schmerzen gedrückt, die ihn sein ganzes Leben lang drücken werden. Auch Shakespeares Lear hat einen Ausgang, der hierher gehört; nur daß hier das im Siege der guten Sache liegende erhebende Moment infolge der jammervollen Geschicke, von denen hier gerade die Schuldlosen und Guten getroffen werden, für den Endeindruck nicht vorwiegend bestimmend ist.

Den beiden besprochenen Formen des Siegreichen im tragischen Untergang liegt die Voraussetzung zugrunde, daß die von

der tragischen Person vertretene Sache über ihre Einzelpersönlichkeit hinausreicht, daß sie von ihrem Vertreter als Sache des Volkes, der Menschheit, des Fortschrittes, nicht bloß als eigene Angelegenheit vertreten wird. Für die beiden folgenden Formen besteht diese Voraussetzung nicht: sie gelten auch dort, wo die tragische Person nur ihre eigene Angelegenheit vertritt, nur in eigener Sache stirbt. Dagegen bleibt die Voraussetzung bestehen, daß das Interesse, das der Untergehende vertritt, wenigstens im Grunde gut sei (vgl. S. 232).

3. Untergehen im Glauben an die Sache.

Auf dieser Grundlage ist es nun das Nächstliegende, daß die tragische Person, indem sie untergeht, doch ihrer Sache treu bleibt, glühend und glaubend sich mit ihr eins fühlt. Hier wird wenigstens im Innern der tragischen Person die Sache zum Siege über die sie vernichten wollende Gegenmacht gebracht. Es wirkt erhebend, wenn wir zwei Liebende mitten in einer Welt von Feinden, mitten unter den tötenden Schlägen des Schicksals, sich freudig und mutig zu ihrer Liebe bekennen hören; oder wenn ein kühner Idealist, nachdem ihn alle Freunde verlassen und verraten haben und Schmach und Verderben über ihn hereingebrochen ist, mit demselben oder noch größerem Feuer sein Glauben und Hoffen verkündet. Doch macht dieser auf das Innere des Helden beschränkte Sieg der Sache nur dann einen beträchtlich erhebenden Eindruck, wenn die Treue zu der vertretenen Sache mit besonderer Kraft und Leidenschaft hervortritt. Daher ist dieses erhebende Moment in Ibsens Brand und Volksfeind von so starker Wirkung. Umgekehrt wirkt kaum etwas so niederdrückend und verfinsternd, als wenn der tragische Held unter der Wut der feindlichen Mächte seiner Sache untreu wird, an ihr verzweifelt, sie verhöhnt und so sein besseres Selbst verliert. Jedermann, der sich Shakespeares Timon von Athen oder Grabbes Herzog von Gothland vor Augen hält, wird dies zugeben.[1])

[1]) Die Erhebung, die Duboc vom Tragischen fordert, liegt im wesentlichen (denn es spielen auch andere Gesichtspunkte herein) nach dieser Seite hin. Im Tode dem höheren Prinzip treu bleiben und so sein Unsterbliches retten, dies gilt ihm als tragische Erhebung (Das Tragische vom Standpunkte des Optimismus, S. 38 ff.).

4. Hervorhebung des Wertes der unterliegenden Sache.

Und nun noch die vierte und letzte Form der Wendung des tragischen Ausgangs ins relativ Siegreiche! Sie entsteht, wo der Dichter die unterliegende Sache so darstellt, daß sie als weitaus wertvoller denn die siegende Sache, also als den Sieg in sich tragend erscheint. Wenn hier auch die nachdrucksvolle Betonung vom Dichter ausgeht, so entsteht doch der Eindruck, daß die unterliegende Sache an sich von überlegener Beschaffenheit sei und ihr daher in gewissem Sinne der Sieg zukomme. Deswegen gehört dieses erhebende Moment in die gegenwärtige Reihenfolge. So wird z. B. die schuldvolle Sache Wallensteins vom Dichter als derart getragen und erfüllt von edler, weiter und freier Menschlichkeit dargestellt, daß sie trotz ihres formalen Unrechts die Sache der Gegenmacht, mag diese auch das formale Recht für sich haben, nach der Seite des menschlichen Gesamtwertes überragt. Und in Goethes Braut von Korinth ergreift der Dichter so bejahend und feurig die Partei des naturfreudigen Heidentums, daß dieses, wiewohl das sinnenfeindliche, naturtötende Christentum siegt, dennoch als das Wertvollere und innerlich Überlegene erscheint.

In entgegengesetzter Weise natürlich verhält es sich, wo die von der tragischen Person vertretene Sache eine Nichtswürdigkeit bedeutet. Die Darstellung von Verbrechen wirkt im höchsten Maße niederdrückend, wenn die Sache, um die es sich darin handelt, in irgend einer Beziehung als siegreich dargestellt wird. Wo die tragische Person ein Bösewicht ist, dort liegt das erhebende Moment vielmehr darin, daß die von ihr vertretene Sache gründlich und endgültig vernichtet wird. Und die Erhebung wird verstärkt, wenn die Gegenmacht den ruchlosen Frevler nicht nur vernichtet, sondern auch positiv eine bessere, glücklichere Zeit heraufführt. So treten Edgar und der Herzog von Albanien im König Lear, der Herzog von Richmond in Richard dem Dritten als Befreier des Landes von moralischen Ungeheuern und als Begründer einer besseren Zeit auf. Auch dort natürlich, wo es sich nicht gerade um einen Bösewicht, wohl aber um einen stark schuldvollen Menschen handelt, kommen die hier angedeuteten Gesichtspunkte zur Geltung; nur selbstverständlich in eingeschränkter Weise. In Grillparzers Ottokar

tritt Kaiser Rudolf als Ordner und Heiler der Zeit auf; doch ist das hierin liegende erhebende Moment, da Ottokar nicht entfernt ein Bösewicht vom Schlage Edmunds oder Richards des Dritten ist, auch nicht von der erlösenden Kraft wie in den beiden anderen Dramen.

C. Erhebende Momente im Tode selbst.

Noch ist der tragische Tod selbst auf seine erhebende Wirkung hin zu betrachten. In der Spitze des Todes rückt der Gegensatz von Druck und Befreiung, von Beklemmung und Erlösung am dichtesten zusammen. Bisher war es so, daß das Furchtbare des Untergangs teils in der subjektiven Haltung des Untergehenden, teils in dem nach gewisser Seite hervortretenden Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache entgegenwirkende Kräfte fand; jetzt dagegen ist es der Tod selbst, der dem Furchtbaren, das in ihm liegt, doch zugleich Erhebendes entgegensetzen soll. Aus dem Tode selbst soll unser Gemüt nicht nur Grauen, sondern auch Erlösung empfangen.

1. Das sittlich Befriedigende des Todes im Tragischen der Schuld.

Hier kommt zunächst das Tragische der Schuld und des Verbrechens in Betracht. Schon an früheren Stellen (S. 164, 186 f.) war davon die Rede, daß in dieser Art des Tragischen das Leiden und noch mehr der Untergang die Bedeutung gerechter Strafe und Buße habe und uns mit dem Gefühl sittlicher Genugtuung erfülle. Durch den Tod wird die sittliche Weltordnung bewährt. Der Tod befreit uns sonach von schwerem sittlichen Drucke. So erhält im Bereiche des Tragischen der Schuld und des Verbrechens der Tod eine Bedeutung, die durch die Vereinigung der Furchtbarkeit und des sittlich Befriedigenden ihr eigentümlich Wertvolles hat. Dem übrigen Bereiche des Tragischen fehlt diese Bedeutung des Todes. Freilich je mehr sich der schuldvolle Held einem Bösewicht annähert, um so mehr tritt am Tode das Moment des Furchtbaren zurück, um so mehr überwiegt die sittliche Befriedigung; das heißt: um so mehr nimmt das charakteristisch Tragische ab. Hiervon wurde schon in dem Abschnitt über das Tragische des Verbrechens gehandelt (S. 185 f.).

2. Der Tod als Läuterung.

Mit diesem Gefühl sittlicher Genugtuung verbindet sich häufig ein anderes Gefühl. Der Tod erscheint nicht nur als gerechte

Strafe und Buße, sondern auch als Sühne. Hiermit ist der Tod zugleich als eine Art Reinigung bezeichnet. Im Tode wird alles im üblen Sinne Irdische wie in einem Feuerbade verzehrt. Alle Flecken und Schlacken verschwinden, und der gute, lichte Kern tritt strahlend hervor. Von dem Tode geht für unser Gefühl eine Art Läuterungszauber aus. Das Los des Todes wird als etwas so Bitteres und Hartes beurteilt, daß wir dem Toten das Absehen von allen entstellenden Fehlern gleichsam als eine Ausgleichung zu gute kommen lassen. Natürlich wirkt der Tod nicht in allen Fällen in diesem reinigenden Sinne. Wo wir einen in Grund und Kern hinein ruchlosen Verbrecher untergehen sehen, dort ist eben kein „Kern" vorhanden, der licht und rein hervortreten könnte. Und wo umgekehrt eine reine Lichtgestalt untergeht, dort ist Reinigung nicht erst nötig. Aber auch bei Menschen, die in mäßigem Sinne, also ohne ins Verworfene ausgeartet zu sein, schuldvoll sind, übt der Tod nicht in allen Fällen reinigende Kraft in beträchtlichem Maße aus. Wenn dem Tode beispielsweise verstockte, auf dem Bösen trotzig bestehende Stimmungen vorangegangen sind, so wird von der reinigenden Kraft des Todes nicht viel zu spüren sein. Dagegen liegen für sie die Fälle günstig, in denen milde, hohe Stimmungen, weise Gedanken, moralisches Insichgehen, Ablösung vom Leben und dergleichen dem Tode vorausgegangen sind. In hohem Grade trifft dies bei Wallenstein zu, wo der Tod denn auch ganz besonders sich als läuternde Macht, als Sühne bewährt. Weitere Beispiele sind Don Cesar in Schillers Braut von Messina (wobei ich von der Verquickung des Schicksals mit der Schuld gänzlich absehe und Don Cesar nur als einen von wilden Leidenschaften umhergetriebenen Menschen betrachte), Guido in dem Drama von Leisewitz „Julius von Tarent", Guelfo in Klingers Zwillingen.

3. Der Tod als Erlöser vom leidvollen Leben.

Doch noch in anderer und allgemeinerer Hinsicht geht vom tragischen Tod als solchem eine erlösende Wirkung aus. Überall im Leben, wo der Tod ein gequältes Dasein endet, wird er bei allem Schmerze über den Verlust doch zugleich als Befreier und Erlöser begrüßt. Dieses Gefühl macht sich nun auch dem tragischen

Tode gegenüber geltend; gehen doch dem tragischen Tode meist Leiden unerträglicher Art voraus. Der Dichter kann auf das Entstehen dieses Gefühls der Erleichterung durch einzelne Worte hinwirken, indem er den Sterbenden oder jemand aus seiner Umgebung auf die durch den Tod eintretende Befreiung von den Bitternissen und Wirrsalen des Daseins oder auf die Sehnsucht danach hindeuten läßt. Doch mehr noch trägt die ganze Art der dichterischen Darstellung dazu bei, den Tod als Befreier von der Last des Daseins erscheinen zu lassen. In manchen Tragödien empfangen wir durch die ganze Art der Behandlung den Eindruck, daß der Held genug und übergenug gekämpft und gelitten habe, daß er durch die Schrecken und Finsternisse des Lebens, durch die Widersprüche und Abgründe der menschlichen Natur in einem höheren Grade, als sich menschlich ertragen läßt, hindurchgejagt worden sei, und daß er es wahrlich verdiene, in Stille und Frieden einzugehen. Vielleicht das hervorragendste Beispiel hierfür ist Ödipus auf Kolonos: zu dem persönlichen Leidenswege des Ödipus gesellt sich hier noch die besonders durch Gesänge des Chors und durch gewisse Betrachtungen des Ödipus erzeugte allgemeine Stimmung, daß das Leben unter der Herrschaft von Vergänglichkeit, Schmerz, Schrecken und Missetat stehe; umsomehr erscheint hierdurch das Ende des unseligen Wanderers als eine gnadenvolle Erlösung. Unter den Shakespeareschen Gestalten drängt sich mir vor allem Hamlet als hierher gehörig auf, für den der Tod, nach Werders Worten,[1]) keine Strafe, kein Unglück ist, sondern „Befreiung, Entlassung, Erlösung, sein wohlverdientes quietus est". Auch Shakespeares Heinrich der Vierte gehört hierher. Heyse hat seinen Alkibiades von Anfang bis zu Ende in diese Stimmung getaucht: der Held ist müde von all den Wonnen und Bitternissen, Triumphen, Stürmen und Schiffbrüchen, Liebkosungen und Verwundungen, die ihm durch das Leben kamen, und so atmen wir auf, indem wir ihn in die Stille des Todes eingehen sehen.

---

[1]) Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, S. 248 f.

4. Der Tod als gefühlsmäßige Bezeugung des Sieges.

Doch auch noch in einem positiveren Sinne kann der Tod selbst einen Sieg des unterliegenden Helden bedeuten. Der Zusammenhang der tragischen Verwickelung kann es mit sich bringen, daß das Eingehen in den Tod als solches für das Gefühl des Sterbenden einen gewissen Triumph, ein gewisses Erreichen des ersehnten Zieles bedeutet. So etwas kann in dem Tod der Märtyrer liegen. Kann der Glaubensheld nicht schon selbst seine Sache zum Siege führen, so erblickt er in seinem Tode eine Bewährung dieser. Die Grauen des Todes werden ihm zu Wonnen. Er schwelgt in dem Vorgenuß des Todes und glaubt darin den Sieg seiner Sache zu schmecken. In anderer Weise äußert sich diese positiv siegreiche Natur des Todes zuweilen dort, wo es sich um den Untergang zweier Liebenden handelt. Der Vereinigung im Leben traten feindliche Gewalten entgegen; so winkt ihnen der Tod als der unheimlich wonnevolle Ort, wo sie liebend eins werden sollen. Dabei ist nicht an ein Wiedersehen im Jenseits gedacht, sondern nur dies ist gemeint, daß der Tod unmittelbar, der Tod als Heraustreten aus den räumlich-zeitlichen Schranken des Irdischen die Liebenden vereint. Hier ist das Genießen des Todes noch mystischer als in dem Falle des Märtyrers. Im höchsten Grade tritt uns dies in Wagners Tristan und Isolde entgegen: der Tod als Vernichter der Liebenden ist doch zugleich der nächtliche Schoß, der sie zu unbewußtem Einheitsrausch in sich aufnimmt.[1]) Etwas anders liegt die Sache in der Oper „Norma".

---

[1]) Was aus Wagners Tristan und Isolde dunkel hervorleuchtet: die ewige selige Einheit des Alllebens bei Vernichtung der Individuen, dies findet sich bei Nietzsche zur allgemeinen Theorie des Tragischen erhoben. Im tragischen Tod wird das Zerbrechen des Individuums, sein Einswerden mit dem Ursein, das ewige Leben des Urwillens jenseits aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck gebracht (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872. S. 41, 91 und sonst). Angesichts der überwältigenden Mehrzahl der tragischen Dichtungen bedeutet die Ansicht Nietzsches eine metaphysische Deutung, keine getreue Wiedergabe des tragischen Eindrucks. Nur in äußerst seltenen Fällen klingt aus der Darstellung des Dichters diese Mystik des Todes — und auch da nur als eine unter vielen Seiten des Tragischen — heraus.

Der Liebesverrat Pollios führt Norma, aber auch ihn selber in den Tod. In bittersüßem Schmerze sieht Norma den Tod als das Element an, das sie zur Vereinigung mit dem, der sie verraten, bringen werde. Als Pollio dieses Bekenntnis hört, erwacht in ihm Reue und die alte Liebe. So gewinnen sich beide, vereint sterbend, im Sterben wieder zurück. Der Tod ist auf diese Weise der Boden, auf dem sich die Liebe der beiden verwirklicht. Eine ähnliche Bedeutung hat das gemeinsame Sterben Huldas und des treulosen Eiolf in Björnsons Tragödie „Hulda". Anders wieder ist es in Ibsens Rosmersholm. Hier wird durch höchst verwickelte seelische Vorgänge eine Lage geschaffen, die es mit sich bringt, daß Rebekka und Johannes nur durch die Vereinigung in einem freiwillig gewählten gemeinsamen Tod ihre Vermählung vollziehen können. Nicht minder gehört in dem Drama „Wenn wir Toten erwachen" das vereinte Hinaufstürmen Rubeks und Irenens in den Lawinentod hierher. Aber auch der Opfertod Posas für Carlos fällt unter den gegenwärtigen Gesichtspunkt: sein Tod ist ihm die Besiegelung der von ihm erstrebten Rettung seines Freundes, und so sucht er den Tod mit Schwärmerei auf. Eine der genialsten Weisen, das Hineingerissenwerden in den Tod als freien, herrlichen Triumph erscheinen zu lassen, findet sich bei Jean Paul im Komischen Anhang zum Titan: ich meine die Art, wie der Dichter den Luftschiffer Giannozzo, diesen selbstherrlichen Humoristen, diesen Überweltsmenschen, diesen Geistesverwandten von Leibgeber-Schoppe, durch die Gewalten des weiten, freien Luftreiches mit starker, verachtend jauchzender Seele zu Grunde gehen läßt.

5. Erhebender Ausblick auf das Jenseits.

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, daß der Tod durch die Folgen, die er im Jenseits hat, erhebende Gefühle mit sich führen kann. Der tragisch Unterliegende lenkt seine Blicke auf das Jenseits, seinen Frieden und seine Seligkeit oder wie der Goethesche Faust, wo er die Giftschale zum Munde führen will, auf die erhöhte, geläuterte Tätigkeit im Jenseits. Ohne Zweifel bewirken solche Worte beim Zuhörer eine Erleichterung der lastenden Gefühle, die durch die Furchtbarkeit des Unterganges in ihm

erregt werden. Im höchsten Grade gilt dies von dem Untergang der beiden letzten Menschen in zehn Millionen Jahren, den Flammarion in seiner astronomischen Dichtung „Das Ende der Welt" schildert: sie sterben in dem Glauben an einen spiritualistischen Sinn und Kern der Welt, an ein Wurzeln und Leben des Geistes in einem transcendenten Ewigen. Ein gewisse Erleichterung tritt übrigens auch dann ein, wenn der Zuhörer an einem seligen Jenseits zweifelt oder den Glauben daran völlig verwirft. Denn schon der Umstand, daß der sterbende Held durch diesen seinen Glauben über die Schrecken des Todes leichter hinwegkommt, läßt auch dem Zuhörer den tragischen Untergang in milderem Lichte erscheinen. Auch ist es keineswegs notwendig, daß der Dichter den Glauben an die Gnaden und Wonnen des Jenseits als seine persönliche Überzeugung zum Ausdruck bringe; es können derartige Worte dem Sterbenden lediglich aus dessen eigener Gemütsverfassung heraus vom Dichter in den Mund gelegt sein. Niemand wird die Hoffnung der Maria Stuart oder der Jungfrau von Orleans auf ein jenseitiges Freudenreich so auffassen, als ob der Dichter darin zugleich seinen eigenen Jenseitsglauben habe zum Ausdruck bringen wollen. Shakespeare läßt gern seine sterbenden Großen, auch wenn sie nichts weniger als fromme Gemüter waren, z. B. Richard den Zweiten, den Herzog York und den Grafen Warwick in Heinrich dem Sechsten, die Hoffnung auf ein gnadenreiches Jenseits aussprechen. Wo diese Hoffnung zur glühenden Zuversicht wird, den ganzen Menschen ausfüllt und beseligt und so die Schrecken des Todes überwindet, dort tritt sogar eine Abschwächung des tragischen Eindrucks ein. Aus dem erhebenden Moment ist eine derart siegreiche Macht geworden, daß die Tragik darunter Schaden leidet. So ist es, wo der sterbende Held, und noch mehr, wo auch der Dichter von ausgesprochen christlicher Überzeugung erfüllt ist.

D. Darstellung der Notwendigkeit im Walten der Gegenmächte als erhebendes Moment.

Wie alles im tragischen Verlaufe, so muß natürlich auch das Walten der Gegenmächte und das dadurch herbeigeführte Untergehen des Helden als notwendig dargestellt werden. Davon war schon an früherer Stelle die Rede (S. 147 f.). Hier ist nun hervorzuheben, daß die Art, wie die im Walten der Gegenmächte her-

vortretende Notwendigkeit geschildert wird, zu einem erhebenden Momente werden kann.

Wenn die Gegenmacht mit unerbittlicher Grausamkeit, mit jäher Tücke, mit brutaler Sinnlosigkeit ihre Verheerungen anrichtet, so wirkt dies in einem aller Erhebung entgegengesetzten Sinne. So ist es besonders häufig in Einaktern: in Heyses Frau Lucrezia, in Hofmannsthals Frau im Fenster, in Hartlebens Abschied vom Regiment. Wo dagegen an dem Walten der furchtbaren Mächte durch die Darstellung das Ruhige und Ewige, das erhaben Eherne, das Weltumfassende und Einheitliche hervorgekehrt wird, wo diese Mächte in letzter Tiefe eine wenn auch nicht faßbare Vernunft, eine wenn auch unergründliche Heiligkeit ahnen lassen, dort wird eine gewisse beruhigende Wirkung nicht ausbleiben. In des Sophokles Antigone, in Schillers Wallenstein, in Grillparzers Sappho spüren wir deutlich etwas davon. Ich brauche hierbei nicht länger zu verweilen, da schon dort, wo von dem erhebenden Moment der Ergebung die Rede war, dieselbe erhebende Wirkung, nur bezeichnet von der subjektiven Haltung des tragischen Helden aus, behandelt worden war (S. 218 ff.). Aber auch dort, wo der Tod als Erlöser vom leidvollen Leben erschien (S. 241 f.), war eine erhebende Wirkung, wie sie hier gemeint ist, beschrieben worden, nur daß ihr Ursprung hier nach der sachlichen, schicksalsmäßigen Seite bezeichnet wird.

Im allerhöchsten Grade wirkt das Walten der Gegenmächte dann erhebend, wenn sich in ihm unwidersprechlich die gerechte Weltordnung offenbart. In dem Sturze des Frevlers tritt die gebührende sittliche Vergeltung zutage. Die sittliche Weltordnung hat sich wiederhergestellt. Auch davon war nach der mehr subjektiven Seite hin schon die Rede; dort nämlich, wo das sittlich Befriedigende des Todes auf Grundlage der tragischen Schuld als erhebendes Moment erwähnt worden war (S. 240).

Wenn ich also hier an vierter Stelle gewisse Formen, in denen die objektive Notwendigkeit in dem Wirken der Gegenmächte erscheint, als eine Art der erhebenden Momente geltend mache, so sind hiermit nur verschiedene erhebende Wirkungen zusammengefaßt,

die nach mehr subjektiver Bezeichnung ihres Ursprungs uns bereits vorgekommen sind.

E. Die Berechtigung der Gegenmacht als erhebendes Moment.

Endlich sei der Vollständigkeit halber nochmals daran erinnert, daß auch in der Rechtsbeschaffenheit der Gegenmacht ein erhebendes Moment liegen kann. Davon ist schon im vorigen Abschnitt (S. 209 f.) gehandelt. Ist die Gegenmacht berechtigter Art, so geht von ihr eine gewisse Linderung des tragischen Wehes aus. So ist denn auch die Berechtigung der Gegenmacht unter die erhebenden Momente einzureihen. Die nichtige Gegenmacht ist von umgekehrter Wirkung.

Erhebende Wirkungen außerhalb der Dichtkunst.

Es versteht sich von selbst, daß auch dort, wo die bildende Kunst Tragisches darstellt, erhebende Momente mit zum Ausdruck gebracht werden können. Nur kann dies im Allgemeinen nicht mit der Deutlichkeit und Schärfe wie in der Dichtkunst geschehen. Wenn wir die verschiedenen Darstellungen der Kreuzigung betrachten, so liegt in der ganzen Formen- und Farbengebung häufig ausgedrückt, daß der Gekreuzigte trotz seines Unterganges in Wahrheit doch gesiegt hat. Der Sieg des Ewigen über das Zeitliche scheint den Gekreuzigten bei Mantegna, Dürer, Rubens zu umschweben. Oder es kann durch die Darstellung des Schmerzes der Maria, des Johannes, der beweinenden Frauen doch zugleich glaubens- und liebevolle Ergebung in das Ungeheure sprechen. Man vergleiche etwa die beiden Darstellungen der mater dolorosa Tizians im Madrider Museum mit der Art, wie Klinger in seinem Gemälde Maria und Johannes aufgefaßt hat, und man wird finden, wie sehr dort bei Tizian durch das Tragische weiche Versöhnung hindurchtönt. Ebenso kann moralische Reinigung und Wiedergeburt durch die bildende Kunst ausgedrückt werden. Man denke etwa an Dürers Kupferstich vom verlorenen Sohn: man sieht ihn hier aus der Tiefe seines Bewußtseins von der Verlorenheit heraus sich erheben. Oder man vergegenwärtige sich den Konsul Decius Mus auf dem Bilde von Rubens, das die Heimsendung der Liktoren durch den Konsul darstellt: hier spricht aus Gestalt und Zügen des Konsuls eindrucksvoll die Abgelöstheit vom Leben. Auch in der Tonkunst lassen sich dem tragischen

Eindruck erhebende Wirkungen mannigfacher Art zugesellen. Ja ich glaube, daß Tonstücke, die mit einer der erhebenden Gefühle entbehrenden, ausgesprochen niederdrückenden Tragik schließen, zu den Seltenheiten gehören. Hierbei sehe ich freilich von den die Musik begleitenden Worten ab. Denn die tragische Dichtung, die in Musik gesetzt ist, kann natürlich ebenso sehr mit beklemmender wie mit befreiender Tragik enden.

Zusammenfassung.

So haben wir denn, wenn wir rückwärts blicken, fünf Arten erhebender Momente unterschieden: die erste Art wird durch die subjektive Haltung der unterliegenden Person, die zweite durch den Ausgang, den die tragische Sache nimmt, die dritte durch den tragischen Tod als solchen, die vierte durch die Darstellung der Notwendigkeit im Walten der Gegenmacht, die fünfte endlich durch die Berechtigung der Gegenmacht gegeben.

Eigentümlichkeit dieser Behandlung des Erhebenden im Tragischen.

Vergleicht man die Behandlung, die das Erhebende im Tragischen hier gefunden hat, mit der üblichen Auseinandersetzung über diesen Gegenstand, so wird man bemerken, daß dieses Glied des tragischen Organismus sich hier weit reicher, vielseitiger, Veränderungen weit mehr Spielraum lassend darstellt. Während wir eine Fülle von Möglichkeiten fanden, um den tragischen Untergang erhebend zu gestalten, hat sich die Theorie des Tragischen bisher immer auf eine einzige, bald diese, bald jene Art der Erhebung gesteift. Man war der irrigen Ansicht, daß der innere Zusammenhang des Tragischen auf eine einzige, schlechtweg geltende Lösung und Versöhnung angelegt sei. Wir dagegen haben gesehen, daß die tragische Verwickelung menschlich-naturgemäß zu einer ganzen Anzahl mehr oder weniger wirksamer, unter verschiedenen Gesichtspunkten entspringender Erhebungsmöglichkeiten hinleitet. Keine einzige dieser Wirkungsweisen ist unentbehrlich; nur soviel darf behauptet werden, daß ein völliges Fehlen der erhebenden Momente ausgeschlossen ist (S. 213). Und ebensowenig natürlich ist unter den erhebenden Momenten eines von unbedingt siegreicher Geltung. Es kann sich nicht um eine Erhebung handeln, durch die das Furchtbare des Tragischen einfach beseitigt würde und reine Versöhnung, lautere Harmonie an seine

Stelle träte. Damit wäre das Eigenartige des tragischen Eindrucks vernichtet. Nur von einer Milderung, Aufhellung, Erleichterung des tragischen Eindruckes kann die Rede sein. Das Düstere, Lastende, Erschreckende, Aufwühlende, mit ungewöhnlichem Weh Erfüllende bleibt bestehen; nur relativ entgegenwirkende Gefühle verbinden sich damit. Unter diesen Gesichtspunkt des relativen, mehr oder weniger abändernd wirkenden Gegengewichtes muß die ganze Behandlung der erhebenden Seite am Tragischen gerückt werden. Hiermit ist die Behandlung auch der Mannigfaltigkeit des Menschlichen angepaßt. Das Menschliche, das der tragische Vorgang in sich zu fassen vermag, ist solcher Vielgestaltigkeit, solchen Wechsels in der Entwickelung fähig, daß auch die Erhebung sich in sehr verschiedener Weise geltend zu machen vermag. Der Dichter wird, je nach der Beschaffenheit seines Gegenstandes, bald diese, bald jene erhebende Wirkung in den Vordergrund rücken, bald eine größere, bald eine kleinere Anzahl zu einer so oder anders gefärbten Mischung zusammenwirken lassen. Hier ergibt sich eine unabsehbare Menge von Möglichkeiten, die natürlich ästhetisch keineswegs gleichwertig sind. Der nächste Abschnitt wird in diese Möglichkeiten durch eine ausschlaggebende Zweiteilung und durch Heraushebung ausgezeichneter typischer Fälle einige Ordnung zu bringen suchen.

Kritisches über verschiedene Theoretiker des Tragischen.

Schiller legt die erhebende Wirkung des Tragischen völlig nach der moralischen Seite hin: das Tragische soll, indem es den Menschen als in Leid verstrickt darstellt, die Stärke der moralischen Natur gegenüber der sinnlichen, den Triumph des Übersinnlichen im Menschen in schlagendes Licht setzen.[1]) Der erhebende Charakter des Tragischen bei Schiller setzt sich sonach aus den beiden erhebenden Momenten des Trotzes und der Treue gegen die eigene Sache (S. 215 ff., 238) zusammen. Bei Hegel wieder tritt die tragische Erhebung nur in der Form der „ewigen Gerechtigkeit" auf, die mit dem Untergang der ihre Ruhe störenden

[1]) Am stärksten tritt dies in Schillers Abhandlung über das Pathetische hervor.

Individualität „die sittliche Substanz und Einheit" wiederherstellt.[1]) Es ist hier also das, was in meiner Darlegung als der besondere Fall der Erhebung durch den die Schuld strafenden und sühnenden Untergang auftritt (S. 240 f.), zum Ganzen und Unbedingten gemacht. Anders wieder ist es bei Vischer: hier wird neben dem sühnenden Charakter des Untergangs der zukünftige Sieg der vom untergehenden Helden vertretenen Idee, die zukünftige Ausgleichung der in der Gegenwart sich in ausschließendem und vernichtendem Gegensatz wähnenden Interessen als Versöhnung im Tragischen behandelt (vgl. S. 232 ff.).[2]) Nach einer anderen Richtung geht die Einseitigkeit Hartmanns: er stellt die Abkehr des Willens von Leben und Dasein als die einzige Lösung des tragischen Konfliktes hin (vgl. S. 221 ff.).[3]) Wiederum anders verhält es sich bei Solger. Dieser Ästhetiker übersteigert und metaphysiziert jenes erhebende Moment, das ich als den im Tod als solchem liegenden Triumph der Sache bezeichnet habe (S. 243 f.). In der Vertilgung des Sterblichen und in dem Sichselbstaufheben der darin zur Erscheinung hervorgetretenen Idee soll sich die Sphäre der Idee in ihrer Hoheit und Ewigkeit offenbaren.[4]) Es wird sonach hier das Versöhnende im Tragischen in eine metaphysische Mystik des Todes gesetzt. Und ähnlich spricht Nietzsche, nur daß sich bei ihm diese Mystik aus der Auffassung der Philosophie der „Idee" in die Willensmetaphysik übersetzt findet (vgl. S. 243).

Mit dieser nicht genug relativistischen Behandlung der erhebenden Momente verknüpft sich häufig eine derartige Übersteigerung der erhebenden Seite am Tragischen, daß der pessi-

[1]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, S. 530.

[2]) Vischer, Ästhetik, §§ 126, 129, 139.

[3]) Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 378 ff.; Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 304 ff. Die Erhebung durch die in der Buße und Sühne liegende sittliche Befriedigung, sowie durch den Ausblick auf den Zukunftssieg der unterliegenden Sache verwirft Hartmann (Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 293 ff., 306 f.), wie er denn überhaupt infolge seiner überall zum Maßstab gemachten Metaphysik in der Theorie des Tragischen nicht genug duldsam ist.

[4]) Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 309 ff.; Erwin, S. 256 f.

mistische Grundcharakter des Tragischen geschädigt wird. Hiervon war schon im sechsten Abschnitt — freilich unter allgemeineren Gesichtspunkten — die Rede (S. 100 ff.). Als eines der stärksten Beispiele für die Überschätzung des Erhebenden kann Zeising gelten. Nach seiner Auffassung soll die Tragödie den christlichen Gott als eine Macht, die das — nur scheinbar untergehende — Besondere als wesenhaften Bestandteil in sich aufnimmt und das echte Gold in seinen Urquell zurückleitet, als eine Macht, gegen die es nur Scheinempörung gibt, zur Darstellung bringen.[1]) In neuester Zeit hat diese Verschiebung des tragischen Schwerpunktes aus der Furchtbarkeit des Unterganges in das Versöhnende des Sieges an Lipps einen entschiedenen Vertreter gefunden. Das Grundthema aller Tragödien soll in der Bewährung der inneren Macht des Guten liegen.[2]) Und ähnlich ist es bei Duboc: er setzt das Wesen des Tragischen darein, daß der Held aus Liebe zum Ideal, aus Liebe zur reinen Vollendung stirbt und so im Tode dem „höheren Prinzip“ Treue hält.[3])

Diesen Fällen stehen andere gegenüber, in denen das Erhebende am Tragischen nicht zu seinem Rechte kommt. Dies ist schon bei Plato der Fall. Die verwerfende Haltung, die er der Tragödie gegenüber einnimmt, gründet sich insbesondere darauf, daß er ihr vorwirft, das Gemüt in klägliche, zu Jammer und Tränen geneigte Stimmung zu versetzen.[4]) Hierher gehören ferner Weiße, Schopenhauer, Bahnsen. Diese wurden schon im sechsten Abschnitte (S. 104 ff.) als Vertreter der einseitig pessimistischen Auffassung vom Tragischen angeführt. Von den gegenwärtigen Darstellern der Litteraturgeschichte gehört besonders Georg Brandes hierher. In seinem Werke über Shakespeare,

---

[1]) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 341 ff.

[2]) Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 63 ff.; Komik und Humor, S. 227 ff.; Grundlegung der Ästhetik, S. 566, 570.

[3]) Duboc, Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus, S. 38 ff. Vgl. die Anmerkung oben S. 238.

[4]) Vgl. Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum (Leipzig 1893), S. 425 ff.

das, soviel Einwendungen auch gegen dasselbe zu erheben sein mögen, den leidenschaftlichen Nerv in Shakespeares Schaffen stark und kühn bloßlegt, erklärt er Lear als die ungeheure Tragödie des Menschenlebens. Macbeth ist ihm wegen seiner mehr moralischen Haltung nicht sympathisch. Othello gilt ihm im Vergleiche mit Macbeth als gewaltiger Fortschritt in dem Studium der Lebenstragödie. Der Sieg des Guten erscheint ihm als theatermäßiger, konventioneller Ausgang. „Die Bosheit ist der eine Faktor in der Lebenstragödie; die Dummheit der andere.“ In jeder Ästhetik, die den tragischen Tod als Strafe für eine Schuld angesehen wissen will, sieht er nur veraltete Scholastik, nur als Ästhetik verkleidete Theologie.[1])

[1]) Georg Brandes, William Shakespeare. Leipzig 1896. S. 532, 598, 609 f., 614, 633, 641, 648 und sonst.

Zwölfter Abschnitt.

Das Tragische der befreienden und der niederdrückenden Art.

Neue Aufgabe.

Schon im vorigen Abschnitt (S. 214) eröffnete sich uns im Hinblick auf die erhebenden Gefühle die Aussicht auf eine doppelte Form des Tragischen. Jetzt gilt es, die unter dem Gesichtspunkt der Erhebung sich ergebenden beiden Arten des Tragischen näher ins Auge zu fassen.

Hauptunterschied rücksichtlich der tragischen Erhebung.

Es kommt darauf an, ob der Dichter ein derartiges Zusammenwirken erhebender Gefühle nach Zahl und Beschaffenheit herbeiführt, daß in dem Gemüte gegen den Druck des Tragischen eine fühlbare Gegenwirkung erzeugt wird, oder ob die erhebenden Momente, zu deren Verwertung der Dichter durch Stoff und Behandlungsweise geführt wird, ein fühlbares Gegengewicht nicht hervorzubringen imstande sind. Oder noch genauer gesprochen: es kommt darauf an, ob die erhebenden Gefühle, die in irgend einem Grade in jedem tragischen Falle vorhanden sind, die Kraft haben, die menschheitlichen, schicksalsmäßigen Gefühle des Tragischen (S. 88 ff.) in erhebendem, versöhnendem Sinne zu bestimmen, oder ob sie nur dem tragischen Einzelfall zugute kommen, ohne das menschheitliche Geschehen, den Weltlauf in ein milderes Licht zu rücken. Gewinnen die erhebenden Gefühle die Stärke von Weltgefühlen, so liegt Tragisches der befreienden Art vor. Werden sie nur auf den Einzelfall bezogen, erfahren also die pessimistischen Weltgefühle keine Abschwächung, so ergibt sich das Tragische der niederdrückenden Art. In dem ersten Fall geht durch die

wehevolle Erschütterung eine Milderung, etwas Befreiendes, Erlösendes hindurch. Dem Leben und der Welt gegenüber machen sich nicht bloß Gefühle des Schreckens und Grauens, sondern zugleich Gefühle des Zutrauens, der Bejahung geltend. Die Nacht des tragischen Wehes lagert sich nicht mit bleiernem Druck über unser Gemüt; sondern wiewohl die Nacht den Sieg davonträgt, läßt uns der Dichter doch eine Macht des Lichtes ahnen, der wir es zutrauen, die Nacht ernstlich zu bedrängen und sie vielleicht zu verdrängen. Wir wagen es, der Welt und ihren Mächten, bei aller Vorherrschaft des Furchtbaren doch auch vertrauend, hoffend, verehrend, liebend zu nahen. In dem anderen Fall fehlen zwar auch die erhebenden Gefühle nicht gänzlich; allein sie haben nicht die Kraft, der belastenden, beklemmenden Wirkung des Tragischen fühlbar entgegenzuwirken. Der drohende, niederdrückende Charakter des Tragischen lebt sich hier ungebrochen, geradlinig aus; denn was an erhebenden Gefühlen vorliegt, bewirkt nur, daß der Einzelfall einen gewissen Grad des Furchtbaren und Gräßlichen nicht überschreitet; aber er ist immer noch so furchtbar, daß durch ihn die Welt ausschließlich unter die Beleuchtung des Furchtbaren gerückt erscheint. Dort besteht sonach der tragische Endeindruck in einer Synthese: wiewohl wir ein Furchtbares auf uns lasten fühlen, atmen wir doch zugleich frei und gehoben auf; unter all dem Druck wachsen uns doch zugleich Flügel. Hier dagegen ist der tragische Endeindruck von einfacher Art: wir gehen beklommen, zermalmt, stöhnend von dannen.

Beispiele für das Tragische der niederdrückenden Art.

Mit Recht wird darüber geklagt, daß im Vergleiche mit der vielgestaltigen Fülle der tragischen Dichtungen die Theorien des Tragischen zu eng, zu ausschließend, zu eigensinnig seien. Und nicht zum wenigsten hat diese Kluft zwischen dem Reichtum des tatsächlichen Tragischen und der Enge der Theorien darin ihren Grund, daß dem Tragischen der niederdrückenden Art keine berechtigte Stelle in der Theorie gegönnt wird. Und doch verdankt das Tragische der niederdrückenden Art nicht etwa erst den naturalistischen Richtungen der Gegenwart seinen Ursprung. In entfernter Vergangenheit schon finden wir Beispiele dafür. Aus

der Reihe der griechischen Tragödien fällt jedermann vor allem König Ödipus ein. Aber auch das Nibelungenlied stellt ein Tragisches dieser schwerlastenden Art dar. Wir empfinden am Ausgange des Epos eine ungeheure Last von Missetat und Greuel. Wir sehen darunter die ganze Welt der Burgunder und Hunnen in unerbittlicher wechselseitiger Zerfleischung zu Grunde gehen. Und es sind keineswegs wüste Missetäter, die ihren Untergang finden, sondern es werden große, auch im Guten und Edlen tüchtige Naturen durch den Fluch einer furchtbaren Schuld in immer wachsende Verhärtung und Untat hineingerissen. Auch sehen wir über den Leichenmassen keinen Ordnung und Glück verheißenden Sieger emporsteigen. Die Überlebenden — Etzel, Dietrich, Hildebrand — stehen jammernd über all das Furchtbare da. Wohl fehlt es nicht an erhebenden Momenten: gehen doch die Helden sämtlich mit Größe unter. Aber gegen die Wucht des Furchtbaren vermögen diese erhebenden Seiten wenig auszurichten. Denkt man an Shakespeare, so bietet sich besonders Othello als Beispiel für das Tragische der niederdrückenden Art dar. Ein kolossaler Leidenschaftsmensch, der sich indessen Reinheit und Güte bewahrt hat, ein Mensch, der sowohl Held als Kind ist, wird durch die Ränke eines an Verstand weit überlegenen Bösewichtes um Glück und Frieden gebracht, in innere Verwüstung gestürzt, zum brutalen, tierischen Mörder seines unschuldigen Weibes gemacht und endlich in Selbstmord getrieben. Die Entlarvung und Bestrafung Jagos und die Sühne, die in dem Selbstmord Othellos liegt, wirken wohl als erhebende Momente; aber sie haben nicht im entferntesten die Kraft, das Gefühl der Befreiung in durchschlagender Weise zu erzeugen. Auch sein Lear ist, wie noch weiterhin hervorgehoben werden wird, ein starkes Zeugnis für das Tragische der niederdrückenden Art. Hebbel hat — abgesehen von den Nibelungen — in seiner Judith und in Maria Magdalena zwei starke Beispiele für diese Art des Tragischen geliefert. Zwar hat Judith Israel von Holofernes befreit; aber die Befreierin fühlt sich innerlich verwüstet und vernichtet. Sie ist durch die Rettungstat nicht nur leiblich entehrt,

sondern sie weiß auch, daß sie von ihrer hohen, strengen Aufgabe durch Einmischung von Gelüsten, die aus der wüsten geschlechtlichen Sphäre stammen, abgefallen ist. Sie konnte die Befreiungstat nur um den Preis ihrer Reinheit und ihrer Lebensgrundlagen vollbringen. So läßt das Stück die Heldin in einer erstickenden Beklemmung zurück. Sie lebt mit dem furchtbaren Bewußtsein unerträglicher Verunreinigung ihrer Weiblichkeit weiter, wartend, ob sie sich von Holofernes schwanger fühlen werde. Für diesen Fall bedingt sie sich von den Ältesten und Priestern den Tod aus. Diese grauenvolle innere Verwüstung der gewaltigen, hochgestimmten Judith durch eine glaubensstarke, heldenhafte Tat bestimmt den Endeindruck in weitaus überwiegender Weise. Viel ausschließlicher noch geht durch Maria Magdalena eine bange, beängstigende Stimmung. Unter zwar engen und starren, aber doch tüchtigen und braven Menschen haust unbarmherzig ein wildes Schicksal. Weder ist hier etwas von einem hellen Ausblick in die Zukunft zu finden, noch auch gelangen die tragischen Personen zu innerer Befreiung, zu hoher Ergebenheit, zur Ablösung von dem Leben. Die unschuldige gemarterte Klara geht in stumpfer Trostlosigkeit in den Tod, und Meister Anton steht zwar in aufrechter Starrheit da, aber innerlich ist er völlig zerbrochen. Auch wird die reine, starke Liebe Klaras zu dem Sekretär einfach als rohen Gewalten unterliegend gezeichnet, ohne, wie etwa die Liebe Romeos und Julias, als ein innerlich unvergleichlich Gültiges, als ein über Raum und Zeit Schwebendes hinausgehoben zu werden. So kommt das Erhebende, an dem es auch hier nicht gänzlich fehlt, gegen die bleierne Schwere des Schlusses auch nicht im mindesten auf. Demnach ist das Tragische der niederdrückenden Art nicht im entferntesten erst ein Erzeugnis des modernen Naturalismus. Ja, ist nicht auch Lessings Emilia Galotti ein Beispiel dafür? Erich Schmidt hat recht, wenn er sagt, daß man dem Prinzen, trotz allem, was Lessing zu seiner Deckung erfinderisch aufgeboten habe, zum Schluß zurufen möchte: du bist zu gut weggekommen![1]) In der Tat, es ist ein wider-

[1]) Erich Schmidt, Lessing. Berlin 1892. Bd. 2, S. 215 ff.

sinnig grausames Schicksal, das uns aus dem Ausgange der Tragödie anstarrt.

Berechtigung des Tragischen der niederdrückenden Art.

Ohne Zweifel wirkt diese dumpfere Art des Tragischen anders als jene von der Theorie fast ausschließlich berücksichtigte hellere Form. In der Tragik der niederdrückenden Art wirkt sich das pessimistische Kontrastgefühl ohne merkliche Hemmung aus. In irgend einem, wenn auch sehr geringen Grad sind auch hier erhebende Gefühle vorhanden. Allein sie machen sich nur hinsichtlich des Einzelfalles, nicht aber in Form von Weltgefühlen geltend. Der Welt stehen wir mit ablehnenden, verwerfenden Gefühlen gegenüber, und so sind wir denn auch in unserem Selbstgefühl herabgedrückt. Die Tragik der befreienden Art dagegen setzt diesen Gefühlen entschieden eine bejahende und aufstrebende Richtung unseres Gemütes entgegen: wir fühlen Vertrauen zur Menschheit, Freude an der Welt. So richtet sich unser ganzes Selbstgefühl empor. Jene pessimistischen Gefühle erfahren eine deutliche Hemmung; freilich nur eine Hemmung; die herrschende Grundlage bleiben sie. Trotz dieses Unterschiedes aber wäre es sachwidrig, die pessimistische Tragik vom Gebiete des Tragischen abzutrennen. Vielmehr ergab sie sich für uns lediglich als eine besondere Ausgestaltung einer gemeinsamen Grundform. Und diese Grundform erwies sich uns als derart charakteristisch, daß sie vor allem einen ausgezeichneten, gleichsam packenden Namen verdient. Und als solcher bietet sich kein anderer als der des Tragischen dar. Besteht aber jemand dennoch darauf, daß der Name „tragisch" nur zur Bezeichnung jener fühlbar erhebenden Form dienen solle, so müßte gefordert werden, daß dann die ästhetische Gestaltung, die ich als das Tragische der niederdrückenden Art bezeichne, als ein dem Tragischen nächstverwandtes, und zwar ästhetisch berechtigtes und hochwichtiges Gebiet anerkannt werde. Und auf diesen sachlichen Ertrag kommt es schließlich mehr an als auf die Benennung „tragisch". Sollte auch für diese dumpfere ästhetische Gestaltung ein anderer Name gewählt werden, so bleibt doch aus den vorangehenden Untersuchungen als sachliches Ergebnis bestehen, daß in einer großen

Anzahl der Dichtungen, die gewöhnlich als tragisch bezeichnet werden, dem Untergange der Helden die Endwirkung des Erhebenden und Befreienden fehlt und vielmehr von ihm der Eindruck des Beklemmenden und Lastenden ausgeht, und daß diese ästhetische Gestaltung keineswegs etwa als Entartung, sondern als ein wertvolles Glied im Reiche des Ästhetischen gefühlt wird.

Das Schöne und das Charakteristische.

Freilich ist diese Anerkennung nur unter einer gewissen allgemeinen ästhetischen Voraussetzung möglich. Es darf weder die Harmonie der Form, noch die Harmonie des Inhalts übertrieben werden. Wer an die Form den Anspruch stellt, daß sie dem Auge, dem Ohre, der Phantasie lauteres, sonniges Wohlgefallen bereite, wird kaum geneigt sein, das Tragische der niederdrückenden Art gelten zu lassen. Diese Form des Tragischen mutet der Phantasie, so wird er sagen, viel zu sehr zu, sich im Häßlichen, in wehetuenden Formen zu ergehen, als daß er sie für berechtigt halten könnte. Er wird sie im Namen der reinen Schönheit, der Formenharmonie abweisen. Anders dagegen wird urteilen, wer neben dem „Schönen" das „Charakteristische", d. h. eine Form mit fühlbar herbem Einschlag, mit verhältnismäßig wehetuenden Zumischungen anerkennt. Er wird dem Tragischen der niederdrückenden Art von vornherein Verständnis entgegenbringen.

Das Versöhnende und Versöhnungslose.

Aber auch hinsichtlich des Inhalts darf die Harmonie nicht übertrieben werden, wenn der niederdrückenden Tragik ihr Recht widerfahren soll. Wer von dem Inhalte des ästhetischen Gegenstandes in jedem Falle erwartet, daß er das Gemüt in jeder Hinsicht zur Befriedigung, Versöhnung, Übereinstimmung hinführe, muß die niederdrückende Tragik verwerfen. Er muß sie mit dem Einwurf abweisen, daß sie das Gemüt nicht genug veredle, nicht genug in reine Höhen hebe, es vielmehr wundreibe und foltere, an die Stelle des Genießens bloße Nervenerregung setze.[1]) Soll

[1]) So verweist Duboc, der Philosoph des Optimismus, jede Tragödie, in der nicht die Erhebung überwiegt, in die „Afterkunst" (Die Tragik vom Standpunkt des Optimismus, S. 17 ff.).

diese Tragik Anerkennung finden, so muß der Standpunkt eingenommen werden, daß auch solcher Inhalt unter Umständen als ästhetisch berechtigt gelten dürfe, der das Gemüt in einen Zustand der Beunruhigung und Zwiespältigkeit versetzt. Nur wer in dieser Weise ästhetisch weitherzig ist, wird der niederdrückenden Tragik seine Zustimmung nicht versagen. Es kommt also darauf an, ob man, hinsichtlich der Form, neben dem „Schönen" das „Charakteristische" oder „Herbe", hinsichtlich des Inhalts, neben dem „Versöhnenden" das „Versöhnungslose" als ästhetisch berechtigt gelten läßt. Es ist Sache der allgemeinen Ästhetik, diese Untersuchungen anzustellen. Hier kann ich nur meine Überzeugung aussprechen, daß auch herbe, relativ häßliche Formen und versöhnungslos wirkende Inhalte die Geltung von ästhetischen Werten annehmen können.

Neue Frage und die Methode ihrer Beantwortung.

Es ist jetzt das Verhältnis der beiden Formen des Tragischen zu den erhebenden Momenten näher ins Auge zu fassen. In welchem Maße und in welcher Auswahl müssen die erhebenden Momente verwendet werden, damit der Eindruck des Tragischen befreiend wirke? Und welche erhebenden Momente müssen vernachlässigt oder gänzlich beiseite gesetzt sein, wenn das Tragische niederdrückend wirken soll?

Diese Fragen lassen sich nicht erschöpfend beantworten. Es gibt eine kaum übersehbare Fülle von Gruppierungen der erhebenden Momente, die dem Tragischen den Charakter des Befreienden geben; und ebenso entsteht das Tragische der anderen Art bei sehr verschiedenartiger Stellung des Dichters zu den erhebenden Gefühlen. Auch ist zu bedenken, daß die erhebenden Momente ein sehr verschiedenartiges Gewicht erhalten können, je nachdem Handlung und Charaktere der Dichtung diese oder jene bestimmte Beschaffenheit haben. Es würden sich daher nur mit aller Vorsicht und unter Hinzufügung aller möglichen Wenn und Aber gewisse Schemata des Zusammenwirkens erhebender Momente für die eine und die andere Art des Tragischen hinstellen lassen.

Ich will daher jene Fragen nur in der Weise beantworten, daß ich nach ausgezeichneten Fällen suche, in denen das Tragische

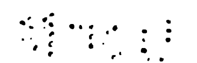
der einen oder anderen Art an die Anwendung oder Beiseitesetzung dieses oder jenes erhebenden Momentes geknüpft erscheint. Und auch diese Fälle will ich ohne jede Ausnahme nur so aufgefaßt wissen, daß es sich dabei nicht um eine unbedingte Notwendigkeit, sondern nur um einen in der Regel stattfindenden Zusammenhang handle.

Wichtigste Fälle des Tragischen der erhebenden Art. Erster Fall.

Überblicke ich die Fülle der erhebenden Momente, so gibt es eines darunter, das mir in nahezu jedem Falle, auch unter sehr ungünstigen Bedingungen, dem Tragischen die Endwirkung des Befreienden zu erteilen imstande zu sein scheint. Ich habe den schon in der Gegenwart errungenen Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache im Auge (vgl. S. 237 f.). Dieses erhebende Moment, entschieden ausgeprägt, dürfte wohl in den weitaus meisten Fällen gegenüber den niederdrückenden Momenten von ausschlaggebender Kraft sein. Diese müßten sich denn so zuschärfen und häufen wie in Shakespeares Lear. In dieser Tragödie des sittlichen Umsturzes überwiegt trotz dem gegenwärtigen Sieg der Sache doch der Eindruck des Niederdrückenden. Was bedeutet der endliche Sieg gegen die überschwellende Flut von Kränkungen, Qualen, Verwüstungen, die Lear, Cordelia, Gloster, Edgar, Kent an sich erfahren haben?

Zweiter Fall.

Von starker befreiender Wirkung ist auch der in Aussicht gestellte zukünftige Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache (vgl. S. 232 ff.). Wo der tragische Dichter im Zuhörer die Gewißheit oder doch die Hoffnung entstehen läßt, daß die jetzt verkannte und unterlegene Idee dereinst durchdringen und eine bessere, glücklichere Zeit heraufführen werde, dort müßte die tragische Verwickelung nach ihren übrigen Seiten hin ganz besonders günstige Bedingungen für die Entfaltung niederdrückender Gefühle enthalten, wenn trotz dem Vorhandensein jener erhebenden Seite dennoch der Eindruck des Lastenden und Beklemmenden überwiegen sollte. Beispiele, die das durchgreifend Befreiende, das in dem Zukunftssieg der unterliegenden Sache enthalten ist, belegen, habe ich in der oben gegebenen Erörterung dieses Momentes angeführt.



Auch wo der Tod als Strafe und Sühne für verübten Frevel den Lebensgang beschließt (vgl. S. 240), gewinnt das Tragische die Endwirkung der Befreiung. Der große Frevler und Verbrecher erweckt in uns vor allem das Bedürfnis nach Wiederherstellung der verletzten sittlichen Ordnung und nach Reinigung seines verunstalteten, verdunkelten Wesenskernes. Es kann daher nicht wohl ausbleiben, daß, wenn der Untergang des Helden als Strafe und Sühne dargestellt wird, die tragische Entwickelung in befreiender Weise ausklingt. Wird freilich der Tod als Eingang zu endlosen Martern aufgefaßt oder werden diese Martern geradezu dargestellt, so überwiegt der Eindruck von der Unverhältnismäßigkeit, Grausamkeit und empörenden Furchtbarkeit der Strafe derart, daß die sittliche Befriedigung verschwindet und das Tragische in das Gefühl des unbeschreiblich Beklemmenden und Erdrückenden ausläuft. Dies gilt von den Szenen in Dantes Hölle, soweit die Gestalten der Verdammten überhaupt tragisch zu wirken geeignet sind. Denn nur von einzelnen unter ihnen werden solche Züge aus ihrem irdischen Leben hervorgehoben oder angedeutet, die ihnen menschliche Größe geben.

Dritter Fall.

Unter den übrigen erhebenden Momenten ist es, soviel ich sehe, noch folgendes, wodurch in der Regel dem Tragischen eine befreiende Endwirkung gegeben wird. Wenn jemand den Tod, in den er einzugehen im Begriffe steht, als eine Bewährung seiner Sache, als Sieg mit intuitiver Gewißheit genießt (vgl. S. 243 f.), so hebt uns dies gewaltig über all die Schmerzen und Entsagungen, über all die Vernichtungen und Trümmer hinweg, die sich im tragischen Ausgange häufen. Jedenfalls entspringt hier das Tragische der befreienden Art mit größerer Sicherheit als dort, wo der Ausblick auf die Wonnen und Gnaden des Jenseits dem tragischen Helden den Tod erleichtert (vgl. S. 244 ff.).

Vierter Fall

Doch noch auf mannigfaltige andere Art kann die erhebende Tragik zustande kommen. Ein interessantes Beispiel bietet der Bettelmönch Robak dar, diese ergreifend tragische Gestalt in dem von einem mächtigen, prächtigen Strome festlicher Freude durchrauschten Epos des Mickiewicz „Herr Thaddäus". Von dem

Andere Möglichkeiten.

stolzen Truchseß, dessen Tochter er liebte, höhnisch abgewiesen, ermordet er ihn in Rachewut meuchlings. Nach vergeblichen Versuchen, seine Gewissensqualen zu betäuben, entschließt er sich, ein Leben der Armut, Niedrigkeit, Gefahr, Mühsal auf sich zu nehmen und findet dann auch im Dienste der gefahrvollen Pflichten, die er auf sich genommen, den Tod. Dem Verbrechen folgt hier innere Vernichtung und ein hartes, mühsalvolles Leben, das der moralischen Reinigung gewidmet ist. Hier bringt also sogar das peinvolle Weiterleben eines zerbrochenen Menschen, weil es ernst und beharrlich dem Zwecke des Wiedergutmachens geweiht ist, einen überwiegend erhebenden Eindruck hervor.

Fragestellung rücksichtlich des Tragischen der niederdrückenden Art.

Wende ich mich nun zu dem Tragischen der niederdrückenden Art, so hätte sich die entsprechende Frage auf die erhebenden Momente zu richten, durch deren Weglassung dem Tragischen in der Regel der Endeindruck des Niederdrückenden gegeben werde. Doch würden die Antworten auf diese Frage so unbestimmt ausfallen, daß ich es vorziehe, die Frage anders zu stellen. Vielleicht wird es möglich sein, bestimmtere Antworten zu erzielen, wenn ich frage: welche Beschaffenheiten der tragischen Verwickelungen lassen, auch wenn dabei auf Erhebung in so umfassender Weise wie möglich hingezielt wird, das Gefühl des Niederdrückenden als kaum vermeidbar erscheinen?

Erster Fall der niederdrückenden Art.

Wir setzen den Fall: die tragische Person vertrete eine gute Sache, eine Sache, die in des Dichters wie in unseren Augen einen Fortschritt der Menschheit zum Guten und Heilvollen bedeutet und daher den Sieg verdient. Und nun nehmen wir weiter an: diese große, gute, heilige Sache dringe nicht durch, sie werde von der Mehrzahl verkannt, von der siegenden Partei niedergetreten, der Ausrottung preisgegeben. Und noch mehr: die siegende Partei bestehe nicht etwa aus Menschen, die sich für eine relativ berechtigte Sache mit weitem und hohem Sinn, mit Hingebung und Begeisterung einsetzen, sondern aus engen, eigensüchtigen, brutalen Seelen. Und weiter: der Dichter halte seine Darstellung nicht so, daß wir in eine helle Zukunft blicken, wo die jetzt unterdrückte Sache siegreich sein werde, sondern er lasse

in dem Leser das Gefühl entstehen, daß elende Mittelmäßigkeit, Roheit, Nichtswürdigkeit, Finsternis immerdar zur Herrschaft bestimmt seien und es auch in Zukunft höchstens zu vorübergehender, nutzloser Auflehnung der Erleuchteten und Edlen gegen die herrschenden Mächte kommen werde. Wo das Tragische in dieser oder ähnlicher Weise ausläuft, dort liegt der Eindruck des Trostlosen, Beklemmenden und Lastenden vor, mögen noch so viele und noch so starke erhebende Momente — wie etwa Trotz, Gleichmut, Ergebung im Untergang — daneben angewandt sein.

In der modernen Litteratur gibt es zahlreiche Beispiele dafür. Werden in Hauptmanns Webern auch die Soldaten zum Dorfe hinausgejagt, so bringt doch Haltung und Verlauf des Dramas den Eindruck hervor, daß der Aufstand dieser geschundenen, dumpfen, besinnungslosen Webermasse vergeblich ist, daß die harten Aussauger vom Schlage des Fabrikanten Dreißiger bald wieder die Oberhand gewinnen und all die Keime edler, aufwärtsstrebender Regungen in der Brust der Weber verkümmern werden. Dieses Gefühl des sich aussichtslos weiterschleppenden Jammers legt sich uns am Schlusse des Dramas bleischwer auf die Brust. Und etwas Ähnliches gilt von Hauptmanns Florian Geyer. Mag sich auch in die von Florian Geyer und den aufständischen Bauern vertretene Sache viel Wüstheit und Unverstand gemengt haben, so lagen ihr doch hochfliegende Gedanken und berechtigte Bedürfnisse zugrunde. Und nun wird sie in brutalster Weise niedergetreten und ausgerottet: die siegenden Ritter sind nichts als besoffene, blutdürstige Bestien, ohne jede Spur von Empfindung für das Überragende, Heldenhafte in der Gestalt des zu Tode gehetzten Geyer und für den echten Kern in der ganzen Bauernbewegung. Es gibt kaum ein Drama, das entmutigender, beschämender für das menschliche Selbstgefühl endete.

Zweiter Fall.

Faßt man diesen ersten Fall des Tragischen der niederdrückenden Art allgemeiner, so erhält man einen zweiten Fall. Auch abgesehen nämlich von dem Schicksal der auf die Zukunft weisenden Sache und auch dort, wo die tragische Verwickelung sich überhaupt nicht um eine solche Sache bewegt, kann die Dar-

stellung so gehalten sein, daß sie den Grundeindruck hervorbringt, es gehe im Leben sinnlos und wüst zu, es laufe alles darunter und darüber, es herrsche allenthalben Gemeinheit, Roheit, Verworfenheit, Dummheit, jämmerliche Mittelmäßigkeit. Geht eine derart trostlos pessimistische Lebensanschauung oder Lebensstimmung durch eine Dichtung, so können im einzelnen noch soviel erhebende Momente hervortreten, und es wird doch der Endeindruck wesentlich durch jenen pessimistischen Grundton bestimmt. Es ist dabei nicht erforderlich, daß eine der Personen der Dichtung oder der Dichter selbst diese pessimistische Lebensauffassung ausspreche; es genügt, wenn der Gang der Ereignisse und die Charaktere den Weltlauf als wirr, gemein, grauenhaft, gehaltlos, wertlos erscheinen lassen.

Auch hierfür bietet Hauptmann Beispiele. Sein Drama „Vor Sonnenaufgang" zeigt uns das Leben als einen Schauplatz häßlicher Gemeinheit und unbeschreiblicher Verkommenheit, als einen Schauplatz, auf dem auch die wenigen edlen, vornehmen Naturen — Loth und Helene — infolge der sie umgebenden Verpestung um ihr Glück gebracht werden oder gar zugrunde gehen. Es schlägt uns aus dem Drama ein dicker übelriechender Qualm entgegen und legt sich uns erstickend auf die Brust. Übrigens ist in diesem Drama das Niedrige und Verkommene derart betont, daß die Dichtung zum größten Teile — abgesehen von den beiden eben genannten Gestalten — nicht in den Bereich des Tragischen, sondern des Jämmerlichen und Entsetzlichen (und zuweilen noch dazu in den Bereich dieser Kategorien in dem Sinne des stofflich Ekelerregenden, also Unkünstlerischen) fällt (vgl. S. 75 ff.). Mit diesem Vorbehalt können von Zolas Romanen La terre, La bête humaine als treffliche Beispiele gelten. Wenn der an zweiter Stelle genannte Roman mit der wie eine blinde, taube, tolle Bestie führerlos dahinrasenden Lokomotive schließt, die einen mit betrunkenen Soldaten vollbepackten Zug ins Verderben hineinführt, so ist dieses Schlußbild für die ganze Lebensauffassung, die dem Roman zugrunde liegt, symbolisch. Von Ibsens Dramen sind die Gespenster und die Wildente zu nennen. Zu

den zahlreichen Schriftstellern, die für diese Art des Tragischen Beispiele darbieten, gehört auch Turgenjew. Durch seine Dichtungen (man denke etwa an Frühlingswogen, Dunst, Die neue Generation) geht als Grundstimmung, daß der Weltlauf ohne Sinn und Ziel sei, daß trübe, wirre Leidenschaften und törichte Schwächen das Leben beherrschen. Nur wird bei ihm die drückende Natur der Tragik durch eine weiche, sentimentale, den Schmerz genießende Stimmung gemildert. Auch an den meisterhaften Roman von Ricarda Huch „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" kann erinnert werden: über den tragischen Geschicken der Personen liegt die Stimmung von der traumhaften Vergänglichkeit der menschlichen Dinge, besonders der Jugend und der Liebe, und von der Unvermeidlichkeit verstrickender moralischer Wirrsale.

Dritter Fall.

Noch zwei Fälle, in denen das Tragische der niederdrückenden Art entsteht, drängen sich uns bei einer Umschau im Bereiche des Tragischen auf. Wo eine hohe Seele, ein reines Gemüt, ein ideales Streben sei es durch ränkevolle Bösewichte, sei es durch verführende Umgebung oder durch sonstige tückische Schicksale untergraben, zerstört, vergiftet wird, dort entsteht ein Eindruck von ganz besonders niederschlagender und entmutigender Beschaffenheit. Mögen noch soviel Gegengewichte erhebender Natur angewandt werden, so wird der Endeindruck wohl immer im Sinne des Tragischen der niederdrückenden Art ausfallen. Ich nenne aus Shakespeare die Zerrüttung, in die Othello durch das boshafte Ränkespiel Jagos und Timon durch seine Schufte von Freunden gestürzt werden, aus Grabbe die Zertrümmerung des Herzogs Theodor von Gothland durch den noch viel ruchloseren Berdoa. Für den in unserer modernen Gesellschaft nur allzu häufigen Fall, daß eine edle Frau durch ihren geschlechtlich zügellosen, auf ein brutales vermeintliches Recht des eleganten Mannes pochenden Gatten erniedrigt, zertreten, verhärtet wird, enthält das Drama Agrells „Gerettet" ein gutes Beispiel. Sucht man nach einem Fall, wo die Zerrüttung nicht durch böse, verdorbene Menschen, sondern durch die Tücke des Schicksals hervorgebracht

wird, so bietet sich Dido bei Virgil als Beispiel dar, die, wie Äneas sie verläßt, sich in wilder Qual und Verzweiflung den Tod gibt. In seinem lesenswerten Roman „Der begrabene Gott“ schildert uns Hermann Stehr, wie eine weibliche Seele voll Pflichttreue, Tapferkeit, ungewöhnlicher Innerlichkeit durch ihren finstern, verbrecherischen Mann und gedrückte Verhältnisse um alle ihr Jugend und Lust gebracht wird und in Verödungen, Erstarrungen und inneren Krämpfen jammervoll zu Grunde geht. Eine starke Tendenz nach dem Niederdrückenden ist auch dort vorhanden, wo der edle, hochstrebende Mensch weniger durch Verführung von außen, als durch die Dämonen der eigenen Brust verderbt und erniedrigt wird. Daher kann die Gestalt Fausts in dem Sinne des Tragischen der niederdrückenden Art dargestellt werden. Der Teufel ist, wenigstens bei den großen Dichtern, die einen Faust gedichtet haben, mag er auch als selbständige verführende Person Faust gegenübertreten, doch in Wahrheit nur die Verkörperung der gefährlichen Leidenschaften und sündhaften Gelüste, die Fausts Inneres durchwühlen. Natürlich darf, wenn Faust ein hierher gehöriges Beispiel sein soll, seine Entwickelung nicht so dargestellt werden, daß der tiefste Kern seines Wesens heil bleibt und das Gute in ihm die Kraft des Sieges über das Böse behält. Daher wirkt der Goethesche Faust wenigstens in dieser Beziehung nicht niederdrückend. Wohl aber macht die Faustgestalt bei Marlowe, Grabbe und anderen einen Eindruck, der uns ein Recht gibt, sie hierher zu ziehen.

Natürlich kann auch beides zusammenwirken: die Verführung und der böse Trieb des eigenen Inneren. So ist es meistens, wo ein Weib oder ein Mann in den Sumpf geschlechtlicher Ausschweifungen herabsinkt und der bessere Teil des Wesens verderbt wird. Ein hervorragendes Beispiel bietet die Schilderung, die Alfred de Musset in seinem Werke „La confession d'un enfant du siècle“ von seiner eigenen sittlichen Zerrüttung gibt. Wir lernen in ihm einen geistvollen, hochgestimmten Romantiker kennen, der sich in brutalen, gewürzten, verrückten Wollüsten mit unseliger Zerrissenheit herumwirft. Freilich sind die meisten derartigen Fälle,

die uns Dramen und Romane schildern, nicht eigentlich tragischer Natur. Es fehlt diesen Männern und Frauen meist an Größe. Es handelt sich vielleicht um eine interessante, nicht ganz gewöhnliche Natur; aber die Erhebung über das Gewöhnliche ist nicht bedeutend genug, um den vollen Eindruck des Tragischen hervorzubringen. Dies gilt von Flauberts Madame Bovary. Ihre sittliche Entartung, ihr Versinken in Kot, der Jammer und die Trivialität bei und nach ihrem Untergang sind so glaublich geschildert, daß hier — unter der angeführten Einschränkung — ein hervorragendes Beispiel des Tragischen der niederdrückenden Art vorliegt.

Vierter Fall.

Der zweite Fall, den ich im Auge habe, tritt dort ein, wo ein Bösewicht mit teuflischer Lust edle Menschen in tragischen Untergang stößt und straflos sich seines Triumphes freut. Soll das tragische Unglück, das ein Teufel in Menschengestalt angestiftet hat, uns mit einem Gefühl erfüllen, in dem die Erhebung einen maßgebenden Bestandteil bildet, so müssen wir den Bösewicht sich in Reue und Zerrüttung quälen oder dem Arm der weltlichen Gerechtigkeit anheimfallen oder doch um die erhofften Früchte seines Sieges betrogen werden sehen. Steht der Bösewicht befriedigt neben den Greueln, die er geschaffen, so ist in dem Eindruck, den wir von ihnen empfangen, das Gefühl der sittlichen Mißordnung, aufschreiende Empörung, ohnmächtiges Vergeltungsbedürfnis derart überwiegend, daß das Tragische der ausgesprochen niederdrückenden Art entsteht. Gerstenbergs Ugolino kann als Beispiel dienen. Trägt schon die durch alle fünf Akte hindurchgehende Entsetzlichkeit der Hungertodesstrafe wesentlich dazu bei, dem Drama den Charakter des Tragischen der pessimistischen Art zu geben so erhält das Stück diesen Charakter noch mehr durch den Umstand, daß der Bösewicht Ruggieri voll Genugtuung darüber, daß ihm sein Racheplan gelungen, weiterlebt. Insbesondere bietet Zola hierfür Belege dar. Im Ventre de Paris hat sich alles gegen den guten, verrannt idealistischen Florent verschworen. Siegreich ist zum Schlusse die schurkische Rechtschaffenheit der Wursthändlerin Lisa, die unsägliche Gemeinheit der Hallen-

weiber, der Pfuhl von niedrigen Instinkten und Trieben, der in und um den Hallen brodelt. Noch stärker ist dieser Eindruck am Schlusse von La terre, wo der Erzschurke Buteau triumphiert.

Andere Möglichkeiten.

Wie vorhin beim Tragischen der befreienden Art, so will ich auch hier ausdrücklich bemerken, daß es eine Menge Gestalten der niederdrückenden Art gibt, die sich unter die aufgezählten Fälle nicht einreihen lassen. Ich führe die Gestalt Robespierres in dem Epos delle Grazies an. Wohl ist Robespierre als ein nicht nur sich treu, sondern auch subjektiv rein bleibender Glaubensheld, als ein durch die Idee geweihter Kämpfer mit Nachdruck, fast mit Andacht dargestellt; auch bringt die Dichterin ihren Glauben an künftig kommende erfolgreichere Befreier der Menschheit zum Ausdruck. Wenn trotzdem der Untergang Robespierres auf das Gemüt beklemmend, lähmend wirkt, so kommt dies daher, weil, je mehr es dem Ende zugeht, die Dichterin um so deutlicher hervortreten läßt, daß er die Befreiung und Beglückung der Menschen auf einem verfehlten Weg unternommen habe. Er läßt die Armut, Mühsal, Verkommenheit, Verworfenheit und hinter dem allen die Macht der Schurken geradeso zurück, als ob er nie gelebt, gekämpft und gelitten hätte, und auch ihm selber drängt sich diese furchtbare Einsicht auf. Wir brechen in die Klage aus: soviel Kraft, Folgerichtigkeit, Unerschrockenheit, Glaubensmut, Gesinnungsreinheit, soviel Tumult, Angst, Verwüstung und Blut — alles ist vergeblich gewesen! Hier bringt also vor allem das ungeheure Fehlgreifen eines der hervorragendsten Befreier der Menschheit den Eindruck des endgültig Niederdrückenden hervor.

Abweisung eines Einwandes gegen das Tragische der befreienden Art.

Noch möchte ich hier auf einen Einwand antworten, der von pessimistischer Seite aus dem Tragischen der befreienden Art gemacht werden könnte. Ein Pessimist könnte sagen: das Tragische der niederdrückenden Art spreche eine bestimmte Weltanschauung mit voller Entschiedenheit aus, während das der befreienden Art uns in der Schwebe lasse; dieser mattere Typus stelle die Welt einerseits zwar nach ihrer furchtbaren Seite hin dar, gebe uns aber anderseits doch zugleich einen hoffnungsvollen Ausblick auf die Macht des Großen und Guten; er rücke die Welt unter zwei

entgegengesetzte Beleuchtungen, ohne sie doch in Einheit miteinander zu bringen; das Tragische der niederdrückenden Art sei demnach einheitlicher nach Lebensanschauung und Grundstimmung und stehe darum höher. Hierauf ist zu erwidern, daß der Dichter überhaupt nicht die Verpflichtung hat, seinen Schöpfungen eine bestimmte einheitliche Philosophie zu Grunde zu legen, eine abschließende Lösung des jeweiligen philosophischen Problems in ihnen zum Ausdruck zu bringen. So ist es denn auch nicht Sache des Dichters, sondern des Philosophen, zu versuchen, ob er die pessimistischen und die optimistischen Betrachtungen, zu denen Bau und Lauf der Welt gegründeten Anlaß gibt, in endgültige Übereinstimmung zu setzen vermöge. Vom Dichter darf nicht verlangt werden, daß er uns in seiner Art, das Tragische darzustellen, die bis zu Ende durchgeführte Lösung der Frage von Pessimismus und Optimismus gebe. Es ist genug, wenn der tragische Dichter darauf hinweisen kann, daß der Weltlauf auf ernste, nachdenkliche, tiefe Gemüter oft den Eindruck hervorbringe, den er mit seiner Dichtung erzeugen will. Und hierauf kann sich der Dichter des Tragischen der befreienden Art in vollem Maße berufen. Wie oft bringen die Verwickelungen des Weltlaufs nicht den sinnenden Menschen in die Lage, einerseits über das Furchtbare, das der vorliegende Fall enthält, zu erschrecken und anderseits an ihm doch auch Anhaltspunkte für starkes Glauben und ideales Hoffen zu finden! Wir sind, indem wir die menschlichen Schicksale auf uns wirken lassen, nicht immer strenge, systematische Denker. Dies kommt vielmehr nur ausnahmsweise vor. In den bei weitem meisten Fällen nehmen wir die Eindrücke des Lebens nicht als einheitlich verknüpfende, zu Ende denkende Philosophen, sondern als fühlende und sinnende Menschen auf. Und als solche bleiben wir gar oft in schwebenden, geteilten Gemütslagen, in einer Doppelheit der Stimmung und Betrachtung, ohne eine wurzelhafte philosophische Ausgleichung und Vereinigung beider Seiten zustande zu bringen. Auch empfindet die menschliche Natur eine solche Doppelseitigkeit keineswegs notwendig als etwas Beunruhigendes und Widriges. Es kommt nur darauf an, daß die schwebende,

geteilte Gemütslage doch zugleich in gewissem Grade Zusammenstimmung und Gleichgewicht aufweise. Dies aber kann stattfinden, auch ohne daß es bis zu logischer Ausgleichung und begründeter philosophischer Synthese kommt. So ist es auch in dem vorliegenden Fall. Werden wir durch ein Ereignis teils mit schneidendem Weh erfüllt und an das Harte, Rohe, Versöhnungslose im Menschenleben gemahnt, teils aber doch auch zu freiem Aufatmen und Emporblicken gebracht, so fühlen wir diese zweite Seite des Eindrucks in der Regel als ein wohltuendes, beruhigendes Gegengewicht. Das Fehlen einer philosophischen Zusammenfassung zu wohlbegründeter Einheit wird noch nicht notwendig als störender Mangel empfunden. So ist also dem Tragischen der befreienden Art keineswegs daraus ein Vorwurf zu machen, daß es die Doppelseitigkeit des ästhetischen Eindrucks nicht in einer einheitlichen, den Pessimismus mit dem Optimismus gedankenmäßig verknüpfenden Weltanschauung zusammenfaßt.

Gerechtigkeit gegen beide Typen.

Wichtiger indessen ist es, das Tragische der niederdrückenden Art gegen Unterschätzung und Verkennung aufrechtzuerhalten. Wie ich schon mehreremale (S. 100 ff., 250 f., 254) bemerkte, legen die meisten Ästhetiker die Theorie des Tragischen auf den befreienden Typus hin an. Zu den früher genannten kann auch Fechner hinzugefügt werden: er sieht es als einen ästhetischen Mangel an, wenn in der Tragödie der „Idee der strafenden Gerechtigkeit" nicht genügt wird und der versöhnende Abschluß fehlt.[1]) Und auch in dem genießenden Publikum verlangt der weitaus größere Teil von der Tragödie, daß sie uns bei aller

[1]) Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1876. Bd. 2, S. 16 f. — Auch Werder, der über den pessimistischen Hintergrund der Hamlettragödie treffliche Worte sagt, ist doch der Überzeugung, daß es keine höhere Vernunft als die der wahrhaften Tragik gebe, und daß alle Tragödie Verkündigung der Gerechtigkeit sei (Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, S. 112, 181, 225). — Paul Heyse verlangt für den Schluß des Dramas „die sogenannte poetische Gerechtigkeit": diese entlasse den Zuschauer mit der beruhigten Empfindung, die jedes echte Kunstwerk hervorrufen will (Goethes Dramen in ihrem Verhältnis zur heutigen Bühne. In der Deutschen Rundschau, Bd. 80 [1894], S. 16).

Furchtbarkeit doch zugleich gehoben aus dem Theater treten lasse. Ein kleinerer Teil der Ästhetiker hat ja nun freilich für den niederdrückenden Typus des Tragischen Verständnis; und dies gilt auch von einem Teil des Publikums, besonders des großstädtischen. Allein wo Verständnis und Bedürfnis nach dieser Seite hin vorhanden ist, findet wiederum in der Regel Geringschätzung und Verkennung des erhebenden Typus statt. Besonders gilt dies von jenem verbildeten, überreizten Geschmack, der sich nur dann angenehm gekitzelt fühlt, wenn die Nerven gepeitscht, gefoltert und von unerhört neuen Empfindungsschauern durchrieselt werden. Jene Weitherzigkeit dagegen, die beide Typen als wertvolle und unentbehrliche Gestaltungen des Tragischen anerkennt und für die Vorzüge eines jeden Typus Verständnis hat, ist äußerst selten zu finden. Und doch vermag nur eine solche Weitherzigkeit der Fülle der tragischen Dichtungen gerecht zu werden. Insbesondere wird die Theorie des Tragischen sich der neuesten Litteratur gegenüber nur dann nicht durch blindes, altmodisches Absprechen, durch Ratlosigkeit und Gewalttätigkeit bloßstellen, wenn sie auch dem Tragischen der niederdrückenden Art sein Recht widerfahren läßt.

Dreizehnter Abschnitt.

Psychologie des Tragischen.

Aufgabe der „Psychologie des Tragischen".

Wenn auch die ganze Untersuchung sich in der Psychologie des Tragischen bewegte, so gilt es doch jetzt, dieser Seite die Aufmerksamkeit im Zusammenhange zuzuwenden. Einmal blieben verschiedene Gefühle, die für das Tragische charakteristisch sind, unzergliederte Gebilde; z. B. wenn von schmerzlicher Teilnahme die Rede war. Sodann erwies es sich im Laufe der Untersuchung vielfach als zweckmäßiger, das Tragische von seiner gegenständlichen Seite anzufassen, als es in unmittelbar psychologischen Ausdrücken zu bezeichnen. So z. B. wenn die Größe der tragischen Persönlichkeit als ein Grundzug hingestellt wurde. Endlich ließ das Eingehen in die Arten und Unterarten und in die Fülle der Beispiele das Psychologische nicht überall genügend hervortreten. So mögen denn die folgenden Darlegungen den Gefühlstypus des Tragischen, wie er sich uns bis jetzt gezeigt hat, teils ergänzen, teils klären, teils zusammenfassen.

Einteilung der ästhetischen Gefühle.

Soll in den Gefühlstypus des Tragischen Ordnung kommen, so muß an zwei Unterschiede in den ästhetischen Gefühlen von allgemeiner Bedeutung erinnert werden. Die allgemeine Ästhetik hat zu zeigen, daß dem ästhetisch wirkenden Gegenstande Gefühle doppelter Art entsprechen: gegenständliche und persönliche Gefühle. Die persönlichen Gefühle wiederum sind teils teilnehmender, teils zuständlicher Art. Ein Beispiel wird diese Unterschiede verdeutlichen. Wenn ich Othello sehe, wie er von Liebesverlangen glüht, dann im Liebesglück schwelgt, dann von

Eifersucht gepeinigt wird, endlich seinen Wahn durchschaut und in Reue und Verzweiflung stirbt, so ist darin eine Reihenfolge von Gefühlen gegeben, die ich sämtlich aus meiner eigenen Brust herausholen muß, wenn mir Othello als von ihnen erfüllt erscheinen soll. Liebesverlangen, Liebesglück, Eifersucht u. s. w. sind Gefühle, die ich in gewissem Grade in mir erfahren muß, wenn mir Othello mehr als eine bedeutungsleere Maske sein soll. Es sind Gefühle, die ich in mir mit dem selbstverständlichen Bewußtsein erfahre, daß sie nicht mir, sondern dem Gegenstande zugehören. Beim Haben dieser Gefühle überspringe ich sozusagen ihre Zugehörigkeit zu meinem Bewußtsein, ich fühle sie in den Gegenstand ein und habe sie so als eingefühlte, der gegenüberstehenden Person oder Sache einverleibte Gefühle. Dies sind die gegenständlichen Gefühle. Wenn ich dagegen für Othello Bewunderung empfinde, dann für ihn fürchte, Mitleid mit ihm, Grauen vor ihm fühle, so sind dies persönliche Gefühle, und zwar teilnehmender Art. Man sieht sofort: die Gefühle der Teilnahme sind entweder bejahender oder verneinender Art. Wir wenden uns der Person zu oder von ihr ab. Und endlich wenn ich durch dieses Drama niedergedrückt, in Beklemmung versetzt, aufgeregt, durchwühlt werde, so sind dies Zustände meines unmittelbaren Selbstgefühls. Ich rede in dieser Hinsicht von zuständlichen Gefühlen.[1])

Die gegenständlich-tragischen Gefühle.

Ich betrachte zunächst die gegenständlich-tragischen Gefühle. Sie bestehen in dem den Personen und Vorgängen als tragisch eingefühlten Gehalte. Was uns an den Personen und Vorgängen als tragisch gegenübertritt, ist ihnen aus unserem seelischen Eigentum geliehen. Die Leiden, die uns die tragische Person enthüllt, sind in Wahrheit aus unserer eigenen Seele in die tragische Person hinaus- und hineinverlegt worden. Der Inhalt unserer eigenen Gefühle wird mit dem ästhetischen Gegenstande, hier also vor allem mit den vom Dichter gelieferten Worten und den auf der Bühne auftretenden Gestalten, derart „verschmolzen",

[1]) Vgl. mein System der Ästhetik, Bd. 1, S. 157 ff.

daß er uns, unter völligem Zurücktreten seines Ursprunges aus unserem eigenen Bewußtsein, als die tragischen Personen selbst erfüllend erscheint.

Frage ich nun, wodurch sich die gegenständlich-tragischen Gefühle kennzeichnen, so haben wir vor allem an das über Leid und Größe Dargelegte (S. 45 ff.) zurückzudenken. Wir sagten: tragisch wirken Leiden, die sich bis zur Gefahr des Unterganges oder geradezu bis zum Untergange steigern, sofern der sie erlebende Mensch eine große, d. i. das menschliche Mittelmaß fühlbar überragende Person ist. Aller eingefühlte Inhalt, der diesen Charakter trägt, ist tragischer Art. Es handle sich z. B. um Goethes Werther. Soweit der von uns den Worten des Romans eingefühlte Gehalt in außerordentlichen, zum Untergang hintreibenden Leiden eines außergewöhnlichen Menschen besteht, soweit handelt es sich um tragische Gefühle gegenständlicher Art.

Aber noch mehr gehört zu den gegenständlich-tragischen Gefühlen. Wir haben an die menschheitlich-bedeutungsvolle oder, wie ich mich auch ausdrücke, schicksalsmäßige Vertiefung des Tragischen zu denken (S. 88 ff): der tragische Einzelfall wird zum Bilde menschheitlichen Geschehens. Ich will nun sagen: wenn mir in dem Einzelfalle das Leben, die Menschheit, das Irdische, die Welt als erfüllt von Gefahr und Leid, von Graus und Sturz erscheint, so liegen auch hier gegenständliche Gefühle vor; nur ist ihr Inhalt von dem Einzelfall auf das Menschheitliche erweitert. Dort bildet das Eingefühlte den Inhalt der Einzelgestalten und Einzelvorgänge, hier den Inhalt des dem Einzelnen innewohnenden menschheitlichen Geschehens.

Endlich haben wir aber auch an all die Züge und Vorgänge zu denken, die ich als erhebende Momente bezeichnet habe. Nicht die Erhebung als solche natürlich gehört zu den gegenständlichen Gefühlen; sie fällt, wie die Niederdrückung, in den Umkreis der zuständlichen Gefühle. Wohl aber ist das Was, wodurch die Erhebungsgefühle erregt werden, durch Einfühlung, also durch gegenständliche Gefühle allererst zustande gekommen. Trotz, Gleichmut, Ergebung, Loslösung vom Leben, moralische

Läuterung entstehen uns an den tragischen Personen gerade so erst durch Einfühlung wie ihre Leiden. Die Aufzählung der erhebenden Momente ist daher, soweit ihr Was in Frage kommt, zugleich eine Aufzählung gegenständlicher Gefühle. Und natürlich ist auch hier Einzelfall und Weltgeschehen zu unterscheiden. Zunächst tritt an der einzelnen Person, an diesem Kampfe, an diesem Sturze diese oder jene Seite als erhebend hervor; zugleich aber kann das Leben überhaupt, die Menschheit als Stätte des Guten, als Schauplatz segensreicher Mächte wenigstens der Aussicht nach erscheinen. So ist es in dem Tragischen der befreienden Art (S. 253 ff.).

Psychologische Bemerkung.

Wird eine ästhetische Gestaltung nach ihren gegenständlichen Gefühlen charakterisiert, so kann für den Leser leicht der Anschein entstehen, als ob die Charakterisierung nicht genügend psychologisch sei. Denn das Eigentümliche der gegenständlichen Gefühle besteht ja eben darin, daß ihr Hervorgehen aus dem eigenen Ich nicht betont, ja geradezu übersprungen wird.[1]) Sie erscheinen mir nicht als mein Erleben, sondern unmittelbar als Erleben der Person, mit der ich sie einfühlend verschmolzen habe. Soll der psychologische Charakter einer solchen Charakterisierung auf Schritt und Tritt hervortreten, so müßte etwa immer des Wort „Gewißheit" oder „gefühlsmäßige Gewißheit" hinzugesetzt werden. Es müßte also etwa heißen: das Tragische charakterisiere sich durch die Gewißheit von der Größe des leidenden Menschen u. dgl.

Auch liegt es in der Natur der Sache, daß, wenn das Tragische von Seite der gegenständlichen Gefühle charakterisiert wird, man auf keine eigenartige seelische Funktion, auf keine auszeichnenende Bewußtseinsäußerung stößt. Das Eigenartige liegt hier vielmehr darin, daß der dem Tragischen zugehörige Gefühlsinhalt einen eigenartigen menschlichen Wert darstellt. Das Tragische entbehrt also auch nach dieser Seite keineswegs des psychologisch Charakteristischen, aber dieses besteht nicht in einer

---

[1]) Genaueres hierüber findet sich in meinem System der Ästhetik, Bd. 1, S. 219 f., 251.

besonderen Bewußtseinsfunktion, sondern in einem eigenartigen menschlich-wertvollen Gefühlsinhalt.

Die zuständlich-persönlichen Gefühle des Tragischen.

Wesentlich anders stellt sich die Sache dar, wenn man auf die persönlichen Gefühle achtet. Und zwar seien zunächst die zuständlich-persönlichen Gefühle ins Auge gefaßt. In dieser Hinsicht kennzeichnet sich das Tragische durch besondere Arten der Bewußtseinsäußerungen.

Wie also, so fragen wir, wird durch das Tragische unser Selbstgefühl erregt? Worin bestehen die Veränderungen, die durch das Tragische in der Art, wie wir uns fühlen, vor sich gehen?

Das Gefühl der Herabdrückung.

Dem Leiden und Untergehen eines großen Menschen entspricht, wenn wir zunächst von allem, was erhebendes Moment ist, absehen, eine Haltung des Gemütes, die das Gegenteil von allem Emporgerichteten und Aufstrebenden ist. Es legt sich uns ein Druck, eine Last auf die Seele, und wir müssen diesem Druck nachgeben. Wir werden niedergezogen. Dieses Gefühl der Herabdrückung, dieses Gerütteltwerden an dem, was in uns fest, zuversichtlich, glaubensstark ist, kommt allem Tragischen zu. Doch gibt es Unterschiede. Wird dieses niederdrückende Gefühl so stark, daß wir unser ganzes Daseinsgefühl gehemmt spüren, so dürfen wir von Beklemmung reden. In diesem gesteigerten Falle fehlt uns überhaupt die Fähigkeit, frei aufzuatmen, uns unbefangen und rein darzuleben. Unser ganzes Lebensgefühl ist gepreßt, dumpf eingeengt. Nicht jede Tragik führt Beklemmung mit sich; dagegen fehlt es nirgends in ihr an niederdrückenden Gefühlen. Tritt Jammer und Verderben mit jäher Plötzlichkeit, mit niederschmetternder Wucht ein, dann fühlen wir uns in der Herabdrückung zugleich erschreckt. Eine andere Färbung wieder ist die Ängstigung. Sie gehört dort zu dem Charakter der niederdrückenden Gefühle, wo durch die Darstellung von Jammer und Untergang das Leben als so gefahrvoll erscheint, daß unser Lebensgefühl seine Sicherheit zu verlieren, Rat und Hilflosigkeit uns zu überkommen droht. In gewissen Fällen tragen die niederdrückenden Gefühle den Charakter des Quälenden. So verhält es sich be-

sonders dann, wenn wir durch die Darstellung einer Kette von Leiden den Eindruck empfangen: nun sei es genug, nun sei die Grenze des Erträglichen für den Helden und uns erreicht, und wenn trotzdem die Steigerung des Leides unerbittlich weitergeht.

Mit dem Beklemmenden, Erschreckenden, Ängstigenden, Quälenden sind keineswegs nebengeordnete Arten der niederdrückenden Gefühle bezeichnet, sondern nur einige besonders charakteristische Typen herausgehoben, die sich mannigfach miteinander verbinden können.

Das tragische Kontrastgefühl.

Viel wichtiger ist es, auf zwei Eigentümlichkeiten der niederdrückenden Gefühle im Tragischen hinzuweisen, durch die sich das Tragische bestimmt von allen anderen Gestaltungen ästhetischer Gefühle unterscheidet. Erstlich auf das genugsam erörterte Kontrastgefühl (S. 71 ff.) Hiermit ist die subjektive Erregtheit, die wir im Tragischen spüren, in ihrer unterscheidenden Eigentümlichkeit bezeichnet. Die Niederdrückungsgefühle im Tragischen unterscheiden sich von anderen derartigen Gefühlen durch das Innewerden jenes Widerstreites, jener Zurückstoßung, die im fünften Abschnitt beschrieben wurde. Wir empfinden die Größe des Menschen im Widerstreite mit den untergangdrohenden Gefahren. Wir fühlen: gerade der große Mensch sollte zu Gelingen und Heil, zu ungehemmt segensvollem Ausleben gelangen; diese sich an die menschliche Größe knüpfende Erwartung wird durch das hereinbrechende Verderben zu Schanden; so läßt die Größe des Menschen vermöge des in ihr liegenden berechtigten Anspruches sein Leiden um so härter und furchtbarer erscheinen. Auf diese Weise kennzeichnen sich die tragischen Niederdrückungsgefühle durch einen gewissen inneren Zusammenprall, durch eine Art Zurückweisung. Die Gefühle des einfach Traurigen, des Kläglichen, Jämmerlichen verlaufen gleichsam glatter, ungebrochener. Die Niederdrückung, die hier zustande kommt, kann einen weit stärkeren Grad haben als im Tragischen; aber es fehlt das Aufeinanderstoßen jenes Kontrastes und so die damit verknüpfte eigentümliche Herbheit des Tragischen.

Erhebungsgefühle.

Und noch eine zweite Eigentümlichkeit tritt hinzu: mit den Niederdrückungsgefühlen verbinden sich Erhebungsgefühle. Wir

wissen: in jedem Tragischen kommen Erhebungsgefühle vor, nur sehr verschieden dem Grade, der Art und der Zahl nach. Auf diese Weise geht das Tragische in eines der niederdrückenden und eines der befreienden Art auseinander.

In den Erhebungsgefühlen findet eine Aufrichtung des Selbstgefühles statt. Wir fühlen uns gekräftigt, befestigt, eine Belebung kommt über uns, die zuversichtliche, vertrauende Gefühle entstehen zu lassen geeignet erscheint. Das vorhin beschriebene Niederdrükkungsgefühl droht unserem Selbst sein festes Gerüste zu nehmen, es in sich zusammensinken zu lassen. Hier dagegen erhält unser Selbst einen starken Trieb nach aufwärts.

Das Zusammen von Niederdrückung und Erhebung.

Das Charakteristische im Tragischen besteht nun darin, daß beide Richtungen des Selbstgefühls, das Zusammensinken und das Sichemporheben, zugleich stattfinden, durch dieselbe Gestalt, dieselbe Entwicklung, dasselbe Ereignis hervorgerufen werden. Wenn natürlich auch gewisse Stellen der Dichtung mehr niederdrückend, andere mehr erhebend wirken, so ist es doch dasselbe Geschick, das unserem Selbstgefühl zwei entgegengesetzte Haltungsweisen gibt.

Ich will dabei die Frage unentschieden lassen, ob es möglich ist, daß wir zu genau gleicher Zeit erhebende und niederdrückende Gefühle in Form von wirklichen Gefühlen haben können; oder ob das Zugleich beider Gefühlsrichtungen nicht vielmehr die Gestalt hat, daß nur die eine der beiden Gefühlsrichtungen in Form eines wirklichen Gefühls, die andere in Form einer bloßen Gefühlsvorstellung, eines reproduzierten Gefühles vorhanden ist. Vielleicht ist es so, daß, wenn wir uns erhoben fühlen, uns die Niederdrückung nur als Gefühlserinnerung gegenwärtig ist, und umgekehrt, wenn wir niedergedrückt sind, die Erhebung uns nur vorgestelltermaßen zuteil wird.[1]) Verhalte es sich hiermit so oder anders, keinesfalls würde es genügen, wenn bloß ein Wechsel von Niederdrückung und Erhebung zugelassen würde. Unsere Innenerfahrung zeigt uns im Genießen des Tragischen

[1]) Über die Bedeutung der Gefühlsvorstellungen auf ästhetischem Gebiete vergleiche man mein System der Ästhetik, Bd. 1, S. 186 ff.

keineswegs ein Auseinanderfallen unseres Bewußtseins in niederdrückende und erhebende Gefühle, so daß wir etwa nur in nachträglicher Überschau beide Gefühle reproduktiv zusammenbrächten. Vielmehr fühlen wir uns im tragischen Innenerleben selbst, indem wir niedergedrückt sind, zugleich erhoben, und umgekehrt. Es liegt in strengem Zugleichsein eine Doppelseitigkeit in der Bewegung unseres Selbstgefühles vor. Nur das erscheint fraglich, ob beide Bewegungen die Form wirklichen Fühlens haben können, oder ob nicht immer nur die eine Bewegungsrichtung als wirkliches Fühlen vorhanden sein kann, während die andere nur als vorgestelltes Fühlen in uns gegenwärtig ist.

Tragische Erschütterung.

Besonders gegen den Schluß einer tragischen Darstellung hin entwickeln sich die niederdrückenden und erhebenden Gefühle in reichlichem Maße und sich drängender Folge. Durch den letzten Akt einer Tragödie pflegt das Gemüt ohne Pause bald durch überwiegend niederdrückende, bald durch mächtig hervordrängende erhebende Gefühle in heftige Bewegung versetzt zu werden. Dieser Wechsel im Überwiegen der niederdrückenden und erhebenden Gefühle ist es, was man, sobald beide Gefühlsrichtungen heftig hervortreten, als Erschütterung bezeichnet. Das Selbstgefühl droht in sich zusammenzusinken, richtet sich dann aber tapfer empor, um bald wieder einen Sturz in die Tiefe zu erleben, und so fort. Natürlich ist gemäß dem vorhin Erörterten dieser Wechsel nicht so anzusehen, als ob jetzt ausschließlich die eine, dann ausschließlich die andere Gefühlsrichtung in uns vorhanden wäre; sondern mehr oder weniger sind beide zugleich vorhanden; nur im Überwiegen der einen oder anderen findet ein Wechsel statt.

Das Gefühl der Befreiung.

Je nachdem die erhebenden Gefühle in ihrem Verhältnis zu den niederdrückenden hervortreten, entspringen zwei verschiedene Formen des Tragischen. Ersteht den niederdrückenden Gefühlen ein fühlbares Gegengewicht in den erhebenden Gefühlen, so liegt das Tragische der befreienden Art vor; ist dies nicht der Fall, so ergibt sich das Tragische der niederdrückenden Art. Über diese doppelte Form war in dem vorigen Kapitel ausführlich die Rede. Hier führe ich sie nur an, um auf den Unterschied des Erhebenden

und Befreienden hinzuweisen. Erreichen die erhebenden Gefühle eine gewisse Stärke, so geschieht es, daß das Druckgefühl von unserem Selbste genommen ist und wir befreit aufatmen. Das Befreiungsgefühl ist also eine Folgeerscheinung, die sich aus dem vor den Erhebungsgefühlen weichenden Druckgefühl ergibt. — Bei den sofort zu erörternden Gefühlen der Teilnahme im Tragischen wird das Tragische der befreienden Art nochmals zur Sprache kommen. Erst dort wird das, was in dem Befreiungsgefühl psychologisch liegt, vollkommen deutlich werden.

Die teilnehmenden Gefühle im Tragischen.

Die teilnehmenden Gefühle sind von allen tragischen Gefühlen am meisten erörtert worden; ja sehr oft hat man überhaupt nur an sie gedacht, wenn von tragischen Gefühlen die Rede war. Denn Furcht und Mitleid — dieser Tummelplatz für die älteren Betrachtungen über das Tragische — gehören hierher.

Sollen die teilnehmenden Gefühle, wie sie durch tragische Vorgänge entstehen, umfassend betrachtet werden, so muß man sich vergegenwärtigen, daß sie in doppelter Weise erregt werden: einmal im Hinblick auf die bestimmte tragische Gestalt und ihr Leiden, sodann aber zugleich hinsichtlich des menschlichen Lebens, der Menschheit, der Welt. Denn in dem tragischen Einzelfall stellt sich uns doch — wie wir wissen — mehr oder weniger ein menschheitliches Geschehen dar. Und je nachdem sich uns im Tragischen das menschheitliche Geschehen darstellt, fühlen wir uns zu Leben, Menschheit, Welt in verschiedene Arten der Teilnahme versetzt.

Die Teilnahmsgefühle für die leidende Einzelperson.

Ich fasse zunächst die Gefühle der Teilnahme für die bestimmte tragische Person und ihr Einzelschicksal ins Auge. Da heben sich begreiflicherweise besonders die Teilnahmsgefühle hervor, die sich auf die *leidende* und *untergehende* Einzelperson beziehen.

Diese äußern sich in doppelter Form: je nachdem sie sich auf ihr *gegenwärtiges* oder ihr *zukünftiges* Leid beziehen. In jenem Falle haben wir es mit *Mitleid*, in diesem mit *Furcht* zu tun.

Tapferes Mitleiden.

Genauer ist es, in dem ersten Falle von *Mit-Leiden* zu sprechen und das *Mitleid* als einen besonders häufigen Unter-

fall zu betrachten. Das Mit-Leiden kann nämlich etwas Starkes, Tapferes an sich haben. Ich nehme an: der leidende Mensch steht in seinen Schmerzen und Kämpfen unerschüttert da; die Schmerzen dienen nur dazu, um seine Tapferkeit, sein Heldentum um so glänzender zu entfalten. Hier empfinden wir ein Mit-Leiden der Kraft und nicht weiches Hinschmelzen. Es wäre gekünstelt, dieses mit dem Gefühl der Stärke verbundene Mit-Leiden in das Mitleid einbeziehen zu wollen. Dem Prometheus des Äschylos oder Byrons Lucifer gegenüber trägt das Mit-Leiden der Hauptsache nach nicht das weiche, gelöste, hingebungsvolle Gepräge des Mitleids.

Eigentliches Mitleid.

In anderen Fällen dagegen erregt die tragische Person in uns Mitleid im eigentlichen Sinne des Wortes. Es ist überall dort der Fall, wo die tragische Person in uns vorwiegend die Empfindung erregt, wie sehr sie überhaupt oder in dieser Lage dem Schmerze offen stehe, wie leicht und tief er in ihr Eingang finde, welche Qualen und Zerrüttungen er anrichte; kurz wo uns das Gefühl von der Schmerzempfindlichkeit der vom Unheil getroffenen Person überwältigt. In solchen Fällen nimmt das Mit-Leiden jenen weichen, hinschmelzenden, Tränen nahelegenden Charakter an, der das Mitleid kennzeichnet. Aristoteles findet besonders solche Stoffe Mitleid erregend, wo der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn, der Sohn die Mutter tötet.[1]) In der Tat sind gerade solche Untaten geeignet, im Zuschauer das Gefühl von dem Preisgegebensein der dabei beteiligten Personen an den Schmerz in lebhaftester Weise zu erzeugen. Und auch in einer anderen, allgemeineren Bemerkung des Aristoteles ist etwas Wahres. Er sagt, daß wir dem unverdient Leidenden Mitleid spenden.[2]) Jedenfalls ist das unverschuldete Leiden ein günstiger Fall für Erweckung des Mitleids, da der unverdient Leidende in der Regel dem Schmerze besonders offen steht und ihm oft wehrlos hingegeben ist. Das Mitleid hat etwas Sich-lösendes, Weichfließendes, Überquellendes, Herzöffnendes, bang

[1]) Aristoteles, Poetik, Kap. 14.
[2]) Aristoteles, Poetik, Kap. 13.

Umschließendes, was jenem tapferen Mit-Leiden fremd ist. Sehen wir den gewaltigen Lear, an dem jeder Zoll ein König war, zerbrochen, von Qualen überwältigt, dem Jammer des Wahnsinns verfallen, so werden wir von Mitleid durchweicht und durchschüttelt. Ein anderes Beispiel für tiefe, fast leidenschaftliche Mitleidserregung bietet Goethes Gretchen in der Kerkerszene. Wagners Walküre hat zwei Szenen, die uns im höchsten Grade zu Mitleid stimmen: erstlich die Szene, wo Siegmund von Brünnhilde sein Todeslos verkündet erhält, und dann jene, wo Brünnhilde wegen ihres herrlich eigenmächtigen Verfahrens von Wotan ihre Strafe empfängt.

Mitleidsgrausen.

Noch eine besondere Färbung des Mitleids möchte ich hervorheben. Es kommt vor, daß das Leiden der tragischen Person so fürchterliche, jammervolle, ekelerregende Formen annimmt, daß wir uns von dem Leiden bei allem Mitgefühl doch zugleich grausend abwenden. In diesem Falle ist mit der weichen Hinwendung unseres Gefühls zu dem Leidenden zugleich eine gewisse Abwendung verknüpft. Wir möchten unser Angesicht verhüllen, wir möchten fliehen vor solchem Übermaß des Leidens, vor solch häßlichen Zerstörungen des Menschlichen durch das Leiden. Man stelle sich die Qualen, Zerrüttungen, Verödungen, kurz den ganzen furchtbaren Umsturz vor, den Grabbes Herzog von Gothland in sich erfährt. Ohne Zweifel mischt sich hier dem Mitleid in starkem Maße Grausen vor der kolossalen Verwüstung dieses gewaltigen Menschen zu. Medea und Jason am Schlusse der Tragödie Grillparzers, Tristan im dritten Akt bei Wagner, aber ebenso der Fuhrmann Henschel und Rose Bernd auf der Höhe ihres Jammers können als weitere Beispiele gelten.

Voraus-Leiden (Furcht).

Gehört das Leid der tragischen Person nicht der Gegenwart an, sondern erst der Zukunft, so tritt an Stelle des Mit-Leidens das Voraus-Leiden, die Furcht. Wir ahnen oder wissen, daß der tragischen Person schweres Leid oder gar Verderben bevorsteht, wir sehen die furchtbare, verschlingende Macht immer näher rücken, wir fürchten für den Helden. Es handelt sich hier also nicht um Furcht vor dem Helden, sondern um Furcht für ihn. Dramen

wie König Ödipus oder die Braut von Messina steigern dieses Gefühl bis zum äußersten. Der Liebesbund zwischen Lohengrin und Elſe bei Wagner ist an die Bedingung geknüpft, daß sie unbedingten Glauben an ihren Geliebten habe und darum ihn nicht nach Namen, Stellung, Herkunft frage. Zugleich aber wird die Versuchung und Gefahr für Elſe, die verhängnisschwere Frage zu tun, immer größer und größer. So schauen wir mit steigendem Bangen die Zertrümmerung des überschwenglichen Glückes beider voraus.

Zwei Fälle heben sich hier besonders hervor. Das eine Mal weiß die tragische Person nichts von der Gefahr, in der sie sich befindet; ahnungslos, im Gefühl der Sicherheit, im Wahne des Gelingens schreitet sie weiter. Der Zuschauer dagegen ist eingeweiht in das ihr drohende Leid und Verderben. Hierbei gibt es wieder mehrere Möglichkeiten. Die Gegenmacht geht geheim vor, unterwühlt den Boden, stellt Fallen. Octavio verheimlicht vor Wallenstein seine vernichtenden Ränke, Alba vor Egmont die Falle, in die er ihn lockt. Es kann aber auch vorkommen, daß nur die Befangenheit und Verblendung der tragischen Person diese hindert, die Gefahr, vor der sie steht, gewahr zu werden. So ist es bei Lear, der den beiden Töchtern vertraut; bei Hero, die in dem vierten Aufzug der Tragödie Grillparzers die ihr drohenden Gefahren nicht bemerkt.

Zwei Fälle.

Der zweite Fall tritt dort ein, wo das tragische Individuum selbst die schweren Stürme vorausahnt oder voraussieht, die es erschüttern oder gar hinwegfegen werden. Dabei ist es möglich, daß sich das Individuum auch gegenwärtig schon in tragischem Leid befindet. Zugleich aber ahnt oder weiß es, daß zu dem Leid der Gegenwart neues und schwereres Leid hinzukommen werde. In diesem Falle geht im Zuschauer beides zugleich vor: Mit-Leiden und Voraus-Leiden. Als Coriolan sich entschließt, den Bitten der Mutter Gehör zu geben und den Krieg gegen die Vaterstadt einzustellen, sieht er voraus, daß ihm dies Gefahr, wenn nicht den Tod bringen werde. Indem wir seine Brust von den Stürmen der gegenwärtigen Lage erschüttert sehen

und Mitleid empfinden, werden wir zugleich, in Vorausahnung der drohenden Gefahr, von Furcht für ihn bewegt. Dieses Beispiel kann uns auch lehren, daß der Furcht im Gemüte des Zuschauers nicht notwendig Furcht im Gemüte des Helden, der sein Verderben voraussieht, zu entsprechen braucht. Coriolan sieht völlig furchtlos die Gefahr vor sich aufsteigen. In anderen Fällen dagegen ist die Seele der tragischen Person selbst von Bangen und Furcht vor dem vorausgeahnten Unheil erfüllt. So ist es bei Grillparzers Medea, wo sie Jason vergeblich von der Erbeutung des Vließes abzuhalten sucht, oder bei Hebbels Judith, wo sie vor dem Antreten des verhängnisvollen Ganges im Gebete ringt. Beides, Mit-Leiden und Voraus-Leiden, weiß Mickiewicz in uns aufs äußerste zu steigern, wo er in den Dziady die satanischen Mißhandlungen, welche der Zar über die Polen verhängt, mit einer Racheglut, Hassesschärfe und einem heiligen Zorn ohne Gleichen schildert.

Sonderstellung des Tragischen des Verbrechens.

Übrigens erzeugt keineswegs jedes verderbenbringende Leid der tragischen Person Wehegefühle im Leser. Ist es ein Frevler, den Leid und Untergang als Strafe trifft, so überwiegt weitaus die Befriedigung über die Vergeltung und Gerechtigkeit. Und umgekehrt: wenn wir den Verbrecher zu Gelingen und Glück emporsteigen sehen, so antworten wir mit Unlustgefühlen. Es ist moralische Mißbilligung in verschiedenen Formen, was diesen Unlustgefühlen zugrunde liegt. Man sieht, wie sehr man sich auf unserem Gebiete vor Verallgemeinerungen hüten muß. Besonders das Tragische des Verbrechens, aber auch schon bis zu gewissem Grade das Tragische der schweren, dem Frevel nahekommenden Schuld bedingt, wie rücksichtlich der objektiven Zusammensetzung, so auch im subjektiven Eindruck starke Abweichungen von den grundlegenden Aufstellungen.

Sittlich-teilnehmende Gefühle.

Teilnehmende Gefühle anderer Art ergeben sich, wenn wir auf die tragischen Personen nicht sowohl nach ihrem Leiden, als vielmehr nach der sittlichen und menschlichen Haltung achten, die ihr Gemüt und Willen während des Leidens zeigt. Ich will die nach dieser Richtung hervorgerufenen Gefühle kurz die sittlich-teilnehmenden Gefühle nennen.

Abscheu.

Diese Gefühle sind entweder ablehnender oder zustimmender Art. Wenn die tragische Person sich zu Freveln und Verbrechen herabwürdigt, so entstehen in uns Gefühle der Mißbilligung, Verwerfung, des Abscheus. Und je mehr ein Sturz ins Gemeine, Häßliche und Schmutzige vorliegt, um so stärker tritt der Abscheu hervor. Er kann dann zum Grauen und Entsetzen anwachsen. Wenn wir Macbeth sich in blutigen, himmelschreienden Verbrechen verhärten sehen, so fühlen wir eine immer gewaltigere Kluft sich zwischen ihm und uns auftun, und wir kehren uns entsetzensvoll von dem Frevler ab.

Anerkennung, Bewunderung Zutrauen.

Teilnehmende Gefühle zustimmender Art entstehen vor allem dort, wo sich der tragische Held in allem Leid und Verderben auf der Bahn des Guten und Edlen erhält. Hier entsteht Anerkennung, Bewunderung, Verehrung, Ehrfurcht, Anbetung. Der Graf von Charolais in den ersten drei Akten bei Beer-Hofmann, die den Opfertod sterben wollende Ottegebe in Hauptmanns Armem Heinrich mögen als Beispiele dienen. Aber auch wo durch menschliche Zerrüttung und Verwilderung, Schuld und Schande das Gute strahlend hindurchbricht, entspringen diese positiv-teilnehmenden Gefühle. Der arme Heinrich bei Hauptmann sinkt zum wilden Tier herab, entäußert sich aller Kultur und Scham, zugleich aber leuchtet aus all diesen Ertötungen und Verwilderungen seine reine, verinnerlichte Menschlichkeit hervor. Darum erweckt er in so hohem Grade Gefühle nicht nur der erbarmenden, sondern auch der emporblickenden, staunenden Liebe.

Und überhaupt gehören die teilnehmenden Gefühle hierher, die sich an die erhebenden Momente knüpfen, sofern diese in menschlich wertvollen Leistungen der tragisch leidenden Person bestehen. Alles, was diese an tapferem Trotz, an ruhigem Gleichmut, an hochgesinnter Ergebung, an innerem Wachstum aufweist, gibt uns Gefühle der Anerkennung, des Zutrauens. Wenn wir Agnes Bernauer bei Hebbel angesichts des Todes mutig an ihrer Liebe festhalten, die Versuchung zu feiger Verleugnung von sich weisen und dann in dem hebenden Bewußtsein ihrer Reinheit und ihres Rechts zum Tode schreiten sehen, so werden in uns

starke Gefühle der Bewunderung und Ehrfurcht erweckt. Oder man denke an das Selbstbildnis Rembrandts im Wiener Museum, das ihn als alten Mann im roten Untergewande darstellt: diesem von heldenhafter Tapferkeit im rohen Lebenskampfe und zugleich von Lebensangst erfüllten Antlitz gegenüber empfinden wir neben Wehegefühlen des Mitleids zugleich Gefühle tapferen Zutrauens und liebender Ehrfurcht.

So charakterisiert sich also das Tragische auch nach den teilnehmenden Gefühlen für die Einzelperson durch ein Zusammentreten verschiedenartiger Regungen. Zu Mitleid, das schon selbst wieder sehr verschieden auftreten kann, und zu Furcht gesellen sich sittlich-teilnehmende Gefühle teils ablehnender, teils zustimmender Art. Besonders charakteristisch aber ist, daß sich mit dem weichen Mitleid und der bangen Furcht die aufrichtenden Gefühle der Anerkennung, Achtung, Verehrung verbinden.

Teilnehmende Weltgefühle im Tragischen.

Wie der tragische Einzelfall überhaupt sich schicksalmäßig erweitert und ins Menschheitlich-Bedeutungsvolle vertieft, so gewinnen auch die gekennzeichneten teilnehmenden Gefühle einen weiteren und tieferen Nachhall in teilnehmenden Weltgefühlen. Auch zur Welt verhalten wir uns angesichts des tragischen Vorganges teils ablehnend, teils bejahend. Indem die tragischen Gestalten und Entwickelungen an uns vorüberziehen, erscheint uns das Weltgetriebe gemäß der Grundstimmung des Tragischen als etwas Banges, Unruhe, Angst und Grausen Einflößendes, zugleich aber, insoweit erhebende Momente fühlbar werden, als ein Geschehen, das uns zu Vertrauen, zu mutiger Zustimmung auffordert. Daher überwiegen im Tragischen der niederdrückenden Art bei weitem die Gefühle des Bangens, Schreckens, Entsetzens vor der Welt. Im Tragischen der befreienden Art dagegen bilden vertrauensvolle Gefühle zur Welt ein fühlbares Gegengewicht.

Überblicke ich die Weltgefühle, mit denen die Darstellungen des Tragischen schließen, so heben sich folgende fünf Typen hervor.

1. Die Weltgefühle des Grauens.

Am meisten nach der Unlustseite hin stehen die Weltgefühle des Grauens. Endet eine Dichtung mit dem entschiedenen Eindrucke des Harten, Rohen, Wilden, des Widerspruchsvollen, Ab-

grundartigen, Sinnlosen des Weltlaufs, so fühlen wir Grauen, Angst, Schrecken, Entsetzen vor ihm. Es wäre Schönfärberei, wenn man angesichts der Schicksale des Ödipus, der Antigone, König Lears, Othellos, Hamlets oder auch Brands, Kaiser Julians bei Ibsen in Abrede stellen wollte, daß Weltgefühle düsterster Art zum Kern des tragischen Eindrucks gehören. Besonders wo eine reine, edle Seele von der wilden Wut des Schicksals erfaßt wird, ebenso wo ein großangelegter Mensch von innen her in Zerklüftung, Zerrüttung, Verfinsterung gestürzt wird, natürlich auch wo beides zusammentrifft, dort legt sich ein schwerer, aufregender Druck auf unsere Seele; wir fühlen, an welch schmerzvollen Rissen, an welch gemeinen Widersprüchen, an welch unheimlichem Widersinn das Weltgeschehen leidet.

Wir werden in einem der folgenden Abschnitte das Tragische der typisch- von dem der individuell-menschlichen Art unterscheiden. Ich führe diesen Unterschied schon hier an, weil ich an ihn den Satz knüpfen will, daß tragische Weltgefühle überhaupt von jener ersten Form des Tragischen in stärkerem Maße als von der zweiten ausgehen. Wo die Tragik der individuellen Art sich bis ins Eigensinnige, bis in einen Ausnahmefall zuspitzt, dort kann eine Ausweitung der tragischen Gefühle zu Weltgefühlen nur noch in schwachem Grade vorkommen. Die Tragik in Hebbels Judith ist von dumpf niederdrückender Art. Das Drama macht uns, wie sich Emil Kuh ausdrückt, „den Eindruck der Nacht, in welcher Fackeln auftauchen, die einen bestimmten Umkreis der wogenden Dunkelheit gespenstisch erhellen". Trotzdem wird durch diese Tragödie die Weltbeschaffenheit und der Weltlauf weit weniger in nächtliche Beleuchtung gerückt als etwa durch desselben Dichters Maria Magdalena. Und die Ursache liegt darin, daß Judith, wie Kuh richtig sagt, „in die bedenkliche Sphäre der psychologischen Unica hineingehoben ist".[1]) Oder man denke an Maeterlincks virtuos gemachtes, aber dünnes, nur auf einen Ton gestimmtes Drama „L' Intruse". Wir fühlen hier den der Mutter nahenden

[1]) Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels. Wien 1877, Bd. 1, S. 388 f.

Tod gespenstisch leise, wie ein banges, unfaßbares, aber gewaltiges Etwas, in den Kreis der am späten Abend im Nebenzimmer versammelten Familienmitglieder eintreten. So unheimlich es uns indessen dabei auch zu Mute werden mag, so spüren wir doch die uns beklemmende Bangigkeit mehr als eine individuelle Anwandlung. Denn der Tod tritt uns hier weniger mit dem Gewichte einer Weltmacht entgegen, sondern mehr insofern, als Personen von krankhafter Nervenreizbarkeit unter dem Druck der Ereignisse und Umgebung das Eintreten des Todes in das Haus in der Form einer sie anwandelnden Unruhe empfinden. Die Darstellung von allerhand bangen Nervenbebungen, die das Vorgefühl von dem an eine geliebte Person herantretenden Tode in sonderbar überempfindlichen Menschen erzeugt, vermag im Leser nur im geringen Grade Weltgefühle zu erregen. Dieses durch den Unterschied der typischen und individuellen Tragik bedingte Mehr und Weniger in der Verallgemeinerung der tragischen Gefühle zu Weltgefühlen gilt auch rücksichtlich aller folgenden Arten tragischer Weltgefühle.

2. Weltgefühle banger Unruhe.

Nicht mehr so stark auf Seite des Unlustvollen stehen die tragischen Weltgefühle dort, wo der tragische Verlauf in uns fragende Unruhe, zagendes Staunen, verwunderndes Ausrufen über das Sonderbare, Dunkle, Rätselhafte des Weltlaufes erweckt. Solche Gefühle entstehen angesichts von Tragödien, in denen das Schicksal vernunftmäßiger waltet, aber dabei doch ein bedeutender Rest von Geheimnis, Unfaßbarkeit, Befremdlichkeit übrig bleibt. Wenn wir das Steigen und Fallen des Jürg Jenatsch bei Meyer, den Wechsel und Wandel von Macht und Größe, Glanz und Glück an uns vorübergehen lassen, so erfüllt uns der Lauf der menschlichen Dinge mit Fragen und Zweifeln, ohne daß wir Antwort und Lösung zu geben wüßten. Der Weltlauf birgt, so scheint es, dunkle Rätsel, beklemmende Geheimnisse. Natürlich ist, wenn ich von solchem Eindruck spreche, dabei vorausgesetzt, daß die tragische Dichtung nicht auf einen aufgeblasenen Verstand oder eine kahle Phantasie treffe. Naseweise Alleswisser, naturwissenschaftliche Vernichter aller Geheimnisse werden sich auch über die

meisten anderen Seiten an dem tragischen Eindruck, wie er hier gekennzeichnet wird, weit hinausgewachsen dünken.

3. Weltgefühle von düsterer Feierlichkeit.

Wieder anders ist es, wenn uns der tragische Weltlauf nach seinen furchtbaren Seiten vorwiegend den Eindruck des Feierlichen oder gar Heiligen macht und ehrfurchtsvollen Schauder in uns erweckt. Das tragische Schicksal kann, sofern es Wunden schlägt und ins Verderben stößt, doch so dargestellt werden, daß es uns — neben anderen Gefühlen, die es einflößt — zugleich in jenen feierlich düsteren Ernst versetzt. Das tragische Schicksal erscheint als erhaben über alles menschliche Fragen, Forschen, Rechenschaftfordern; es wirkt furchtbar, aber wie aus heiligem Hintergrunde, wie aus weihevoller, unnahbarer Tiefe herauf. Besonders dort gewinnt der Eindruck des Tragischen diese oder eine ähnliche Färbung, wo dem waltenden Schicksal erhabene Strenge und zugleich das düstere Licht des Weltgeheimnisses gegeben wird. Ich denke dabei namentlich an Äschylos. Aber auch an ganz anderen Stellen der Geschichte der Tragödie begegnen uns Dichtungen von derartigen Eindrücken. Ich erinnere an Björnsons Hulda, ein Drama, durch das ein Schicksal von ungeheurer Wucht, zugleich aber von phantasievoller Romantik schreitet. Überhaupt weiß Björnson den Düsternissen seiner Tragik das Gepräge des Feierlichen zu geben. Sodann ist Maerterlincks hier mit Nachdruck zu erwähnen. Das Walten der Weltmächte erscheint in seinen Märchentragödien — beispielsweise in Pelleas und Melisande, in Aglavaine und Selysette — als umwoben von trauriger Süße. Es geht durch die Welt ein unendlich leidvolles und unendlich seliges Klingen und Duften. Die Sehnsuchtstiefen des Daseins scheinen bei Maerterlinck aufzuseufzen und aufzujubeln. Hier sind es also feierliche Weltgefühle von einer mehr weichen Art im Vergleiche zu den vorigen Beispielen.

4. Weltgefühle beruhigender Art.

Liegen diese Gefühle schon stark nach der Seite der Lust, so gilt dies in noch höherem Maße von den beruhigenden Gefühlen, die sich an den Charakter der Notwendigkeit knüpfen, den die tragischen Geschicke an sich tragen. Ich habe hier solche Fälle im Auge, in denen aus dem Ablauf der Ereignisse der stille, in

allem Tumult und Kampf friedliche, in allem Wirrsal durchsichtig gesetzliche, allem Trotzen und Jammern gegenüber erhaben unwidersprechliche Charakter der Notwendigkeit besonders eindrucksvoll zu uns spricht (S. 245 f). Wir können dann das tragische Weh in erheblich beruhigter und gelinderter Weise fühlen. Besonders bei Einfachheit und Durchsichtigkeit der Komposition gelingt es, das ehern Notwendige so hervortreten zu lassen, daß ihm im tragischen Akkord ein milder Ton antwortet. Natürlich muß die ganze Lebensanschauung des Dichters etwas nach dieser Seite hin Entgegenkommendes an sich haben, wenn die Notwendigkeit in dieser lindernden Weise wirken soll. Die Antigone des Sophokles, Schillers Wallenstein, Grillparzers Sappho können diese Gefühlswirkung veranschaulichen. Es ist kein Widerspruch, wenn ich vorhin Wallenstein als Beispiel für die bangen Weltgefühle angeführt habe. Von verschiedenen Stellen des Verlaufes der Tragödie gehen eben verschiedene Arten von Weltgefühlen aus.

Wo dagegen an der durch den tragischen Vorgang hindurchgehenden Notwendigkeit gemäß der dichterischen Darstellung das Gepräge des unbarmherzig Harten, des wild Grausamen, des brutal Sinnlosen überwiegend hervortritt, dort ist von dieser beruhigenden Wirkung nichts zu spüren. So ist es bei den Dichtern, die das Schreckliche, Wehetuende, Marternde, das in gewissen Charakteren und Lagen angelegt ist, unerschrocken und schonungslos bis in die äußersten Konsequenzen heraustreiben. Man denke an Kleist, Zola, Ibsen, Hauptmann. Ebensowenig kann von einem lindernden Eindruck der Notwendigkeit in solchen Dichtungen die Rede sein, in denen am Gange der Geschicke besonders das Phantastische, Tolle, Gespensterhafte in die Augen fällt; wie etwa in den Elixiren des Teufels von Hoffmann, wo wir hinter den Geschicken des Bruders Medardus und seines Geschlechtes überall die romantische Ausschweifung des Dichters spüren.

5. Erhebende Weltgefühle.

Schließlich sind d i e Weltgefühle ins Auge zu fassen, die ein freudiges Hoffen und Vertrauen zur Welt bedeuten. Je nach der Art und dem Grad der erhebenden Momente sind diese hoffenden, vertrauenden Weltgefühle sehr verschieden. Den höchsten

Grad erreichen sie wohl dort, wo der Dichter die Sache des untergehenden Helden schon in der Gegenwart siegen oder uns doch die jetzt untergehende Sache als dereinst siegreich werdend ahnen läßt. In solchen Fällen keimen und wachsen durch alles Grauen Gefühle des Glaubens an das Gute und heilvoll Gerichtete der Weltmächte empor. Auch ein in außergewöhnlichem Maße stattfindendes Geläutert- und Erhöhtwerden des gequälten Helden durch seine Qualen — wie dies im ersten Akt von Shelleys Entfesseltem Prometheus dargestellt wird — kann uns mit starker Siegesfreudigkeit erfüllen.

Eine besondere Stellung nehmen die Weltgefühle im Tragischen des Verbrechens und der schweren Schuld ein. Hier haftet ihnen eine ausgesprochen moralische Färbung an: das Gefühl der verletzten und das der sich wiederherstellenden sittlichen Weltordnung treten zusammen. Wenn in der Bibel die Missetäterin Isebel von den Hunden gefressen wird, so erblicken wir darin, auch wenn Elia ihr dieses Ende nicht geweissagt hätte, das Walten des gerechten Gottes. In den vollkommensten Fällen — man denke an Macbeth — erheben wir uns hier bis zu „dem Gefühle der absoluten Ehrfurcht vor der absoluten sittlichen Macht".[1])

Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht.

Jetzt leuchtet ein, daß die Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht als den beiden tragischen Gefühlen bei weitem nicht ausreicht. Auch wenn wir von den gegenständlichen tragischen Gefühlen ganz absehen, so fehlt bei Aristoteles ungeheuer viel. Vor allem kommt die ganze Masse der zuständlich-persönlichen Gefühle bei ihm nicht vor. Die ganze Stufenleiter der niederdrückenden und erhebenden Gefühle bleibt unbeachtet. Aber auch die teilnehmenden Gefühle sind nur sehr unvollständig berücksichtigt. Weder das tapfere Mit-Leiden, noch das Mitleidsgrausen lassen sich einfach unter den Begriff des Mitleids bringen. Ebensowenig aber lassen sich die Gefühle des sittlichen Abscheus, ohne künstlich zu werden, einfach als Furcht hinstellen; geschweige daß Aristoteles die Furcht in einem Sinne faßte, der dies rechtfertigen

[1]) Vischer, Ästhetik, § 145. Man vergleiche auch die Kritik, die Vischer an der Aristotelischen Furcht- und Mitleids-Theorie übt (§ 143).

könnte. Ferner fehlt bei Aristoteles jedwede Berücksichtigung der Gefühle der Anerkennung, der Bewunderung, des Zutrauens. Und endlich sind die tragischen Weltgefühle in keiner Weise erwähnt. Kurz nur als ein allererster Anfang der Analyse der tragischen Gefühle kann die Theorie des Aristoteles angesehen werden. Außerdem aber leidet die Zusammenstellung von Mitleid und Furcht bei Aristoteles an dem schweren Mangel der Unbestimmtheit. Aus seiner Darstellung geht weder hervor, auf welche genaueren Gegenstände sich Mitleid und Furcht beziehen, noch auch in welchem Verhältnisse sie zu einander stehen.[1]) Wie wäre denn auch sonst in diesen Dingen, die, wenn sie nur überhaupt zum Ausdruck gebracht wären, sich nur schwer mißverstehen ließen, die schreiende Uneinigkeit der Erklärer des Aristoteles zu verstehen?

Es wäre ungerecht, Aristoteles aus der angedeuteten Magerkeit und Unbestimmtheit einen Vorwurf machen zu wollen. Bedenkt man, daß die Theorie des Tragischen damals in ihren ersten Anfängen stand, so wird man vielmehr für das Eindringende und Scharfe, das seine Unterscheidungen und Zergliederungen an sich tragen, Bewunderung haben müssen. Auch darf man nicht vergessen, daß die ganze Denkungsweise und Weltanschauung des Aristoteles nicht geeignet war, zu einer erschöpfenden, verständnistiefen Würdigung des geheimnisvollen, feierlich religiösen Charakters der Tragödien des Äschylos und Sophokles zu führen. Es hieße, Unmögliches von Aristoteles verlangen, wenn man von ihm ein kongeniales Verständnis der Gemütserschütterungen, wie sie die Tragödie seines Volkes hervorrief, erwartete. Schwerer dagegen ist es begreiflich, daß auch heute noch, nachdem doch die Erfahrung vom Tragischen unvergleichlich reichhaltiger und die psychologische Analyse gewandter und feiner geworden ist, in der Theorie des Tragischen häufig der Gedanke vertreten wird, daß mit der Hervorhebung von Furcht und Mitleid der tragische Ein-

---

[1]) Überzeugend legt dies Julius Walter in der „Geschichte der Ästhetik im Altertum“ (Leipzig 1893), S. 612 ff. dar. Man vergleiche auch Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 242 ff.

druck vollkommen treffend oder wenigstens in der Hauptsache erschöpfend wiedergegeben sei. Besonders nachdrücklich hat in der letzten Zeit Baumgart diese Ansicht verfochten. Er ist der Überzeugung, daß wir uns in der Auffassung vom Wesen der Tragödie durchaus in den Gedankenbahnen Aristoteles und Lessings bewegen müssen.[1]) Mir will umgekehrt scheinen, — und dieses ganze Buch soll es dartun — daß die Theorie des Tragischen, gemessen mit Maßstäben, wie sie an die moderne Ästhetik angelegt werden dürfen, eine kümmerliche bliebe, wenn sie auf dem Boden von Aristoteles und Lessing verharren wollte. Hiermit verträgt sich vollkommen die freudige Anerkennung, daß diese Denker für ihre Zeit in der Ästhetik Großes, ja Staunenswertes geleistet haben. Was übrigens Lessing betrifft, so ist er noch einseitiger als Aristoteles, indem er das Mitleid als den wahren, entscheidenden tragischen Affekt zu betrachten geneigt ist.[2])

---

[1]) Baumgart, Handbuch der Poetik, S. 423. — Jacob Bernays sagt: in der Erregung von Mitleid und Furcht das Geheimnis der tragischen Kunst herauserkannt zu haben, sei das unvergängliche Verdienst des Aristoteles (Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin 1880. S. 72). Auch wenn man wie Klein (Geschichte des Dramas, Bd. 1, S. 13 ff.) das Wesen von Mitleid und Furcht zu gewaltigen, geheimnisvollen Affekten erweitert und vertieft, gelingt es nicht, dem Eindruck des Tragischen gerecht zu werden. Auch Groos bekennt sich, was die Analyse der tragischen Unlustgefühle betrifft, zu der Ansicht, daß vor der Gewalt dieser beiden Affekte alle anderen Regungen schmerzlicher Art verschwinden (Einleitung in die Ästhetik, S. 352).

[2]) So ist es in der mit dem 74. Stück der Hamburgischen Dramaturgie beginnenden Auseinandersetzung, in der sich Lessing in der bekannten Weise mit der Aristotelischen Furcht- und Mitleidslehre beschäftigt. Bedeutend einseitiger noch läßt er sich in dem Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn aus. Hier bemüht er sich wiederholt, mit sich darüber ins Reine zu kommen, wie sich die Affekte der Furcht und insbesondere der Bewunderung zum Mitleid verhalten. Immer aber ist er der Ansicht, daß sich Furcht und Bewunderung auf Mitleid zurückführen lassen (in den Briefen vom 13. und 28. November und vom 18. Dezember 1756). Derselben Ansicht ist Mendelssohn: er verwirft die Einteilung der tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleid; vielmehr sei, so glaubt er, der Schrecken auf das Mitleid zurückzuführen (Moses Mendelssohns Schriften, herausgegeben von Moritz Brasch. Leipzig 1880. Bd. 2, S. 79, 111 f. [in den Briefen über die Empfindungen und in der

Wie läßt sich die Lust am Tragischen erklären?

Worin besteht, so frage ich zum Schluß dieser psychologischen Zergliederung, der Genuß am Tragischen? Es gibt freilich viele Menschen, die es als eine harte Strafe ansehen, wenn sie der Aufführung eines Trauerspiels beiwohnen müssen. Und wer hat nicht schon Zeiten gehabt, wo ihm ein Lustspiel oder selbst ein toller Schwank weit lieber war als das herrlichste Trauerspiel? Doch wird davon die Tatsache nicht umgestoßen, daß für jeden, der auf der Bildungshöhe steht, wie sie das Verständnis der tragischen Dichtungen erfordert, und außerdem für ernstere, strengere Genüsse empfänglich ist, das Tragische eine Quelle reichen und und immer wieder gesuchten Genusses bildet. Wie läßt sich dieser Genuß verstehen? Und um so dringender erscheint diese Frage, als sich im Tragischen augenscheinlich die Unlust so fühlbar hervordrängt?

Die durch die erhebenden Momente erregte Lust.

Zuerst ist auf die erhebenden Momente hinzuweisen. Ihnen entsprechen, wie wir ausführlich gesehen haben, kräftigende, reinigende, befreiende Gefühle mannigfacher Art. Den niederdrückenden Gefühlen wirken, bald in geringerem, bald in stärkerem Grad, lustvolle Erregungen des Selbstgefühls entgegen. Oft erreichen diese eine solche Stärke, daß sie sich zu einem Gefühl der Befreiung verbinden. Und betrachtet man die Gefühle der Teilnahme, so treten auch hier den unlustvollen Erregungen des Mitleids, der Furcht, des Abscheus, des Grausens Gefühle der sittlichen Befriedigung, der Anerkennung, Bewunderung, des Zutrauens entgegen. Und auch jene erweiterten Gefühle der Teilnahme, die ich Weltgefühle nannte, enthalten in ähnlicher Weise, wie wir gesehen haben, verschiedene Bestandteile unlust- und lustvoller Art. Indessen erklärt sich hierdurch der Genuß am Tragischen noch lange nicht. Dies wird besonders am Tragischen der niederdrückenden Art deutlich; denn hier kommen die erhebenden Momente nicht zu durchschlagender Geltung, und doch vermag uns auch diese Form des Tragischen mit hohem künstlerischen Genuß zu erfüllen. Und gerade in unserer Zeit scheint die Fähigkeit, an dem

Rhapsodie über die Empfindungen]). Auch Schiller ist nicht frei von einseitiger Betonung des Mitleids.

in der Richtung des Entsetzlichen, Gräßlichen, Jammervollen Liegenden künstlerische Befriedigung zu finden, im Wachstume begriffen zu sein.

Lust des Mitleids.

Aber auch den Genuß am Tragischen der befreienden Art werden wir nicht auf die schwankende Möglichkeit stellen wollen, daß in manchen Fällen die den erhebenden Momenten entsprechenden lustvollen Gefühle die unlustvollen um einiges überwiegen. Der Genuß am Tragischen ruht auf einer sichereren und ausgiebigeren Grundlage. Auch wird es nicht genügen, die dem Mitleid zugemischten starken Lustbestandteile heranzuziehen. Ohne Zweifel wohnt dem Mitleid, auch abgesehen von der Grausamkeitswollust und dem durch den Kontrast erhöhten Sicherheitsgefühl, erhebliche Lust bei: es ist die Lust, die wir empfinden, indem wir unser Herz erwärmen und erweitern, unser Gefühl dahingeben, den Leidenden mit unserem Gefühl umfangen und hegen. Besonders Mendelssohn war bemüht, das Mitleid als „die Seele unseres Vergnügens am Tragischen“ zu erweisen.[1]) Freilich erreicht diese Lust im Mitleid nur dort einen erheblichen Grad, wo die leidende Person uns nicht vorwiegend abstößt, sondern sich uns als liebenswert ans Herz legt. Aber auch abgesehen davon lehrt uns die innere Erfahrung, daß die Lust des Mitleids besten Falls nur eine nebensächliche Quelle für den Genuß am Tragischen ist.

Die Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen.

Soll der Genuß am Tragischen, auch an dem der niederdrückenden Art, verständlich werden, so muß auf eine Seite des tragischen Vorganges geachtet werden, die er mit allen anderen künstlerischen Inhalten gemein hat, die aber gerade an dem tragischen Vorgange besonders stark hervortritt. Das Tragische stellt sich stets an menschlich-bedeutungsvollem Inhalte dar; und zwar ist gerade das Tragische ein Boden, auf dem sich das Menschliche nach seinen tiefsten und mächtigsten Kräften, nach seinen schwersten und entscheidungsvollsten Kämpfen, nach seinen gefährlichsten und zugleich segensreichsten Entwickelungen mehr als irgend anderswo

[1]) Moses Mendelssohns Schriften, herausgegeben von Brasch, Bd. 2, S. 78 ff. (in den Briefen über die Empfindungen).

verwirklicht. Das Menschlich-Bedeutungsvolle ist hier, so sagten wir (S. 88 ff.), zum Menschheitlich-Bedeutungsvollen gesteigert. Nun wirkt das Menschlich-Bedeutungsvolle überall, wo es uns entgegentritt, lusterregend. Es ist stets unmittelbar ein Genuß, Leben und Welt nach bedeutungsvollen Zügen dargestellt, in ihren Triebkräften und Tiefen offenbart zu sehen. Um wieviel mehr muß dies der Fall sein, wo, wie im Tragischen, jene Steigerung des menschlich-bedeutungsvollen Charakters vorliegt. Und diese Genußquelle wird auch durch erschreckenden, grauenhaften Inhalt nicht einfach verschüttet. Sie kann auch in solchen Fällen das Überwiegende bilden. Es kommt nur darauf an, daß die dichterische Darstellung die bedeutsamen Seiten des tragischen Gegenstandes vollkommen zur Geltung bringe. Dann kann der Erfolg eintreten, daß auch dort, wo uns die Herrschaft des Gemeinen, Wüsten und Sinnlosen geschildert wird, dennoch die von der Besonderheit des Inhalts ausgehende Unlust durch die im Menschlich-Bedeutungsvollen liegende Lustquelle überwogen wird.

Es liegt hier also die Sache so, daß eine Lustquelle, die aus aller künstlerischen Darstellung fließt, in besonders hohem Grade im Bereiche des Tragischen ihre Wirkungen ausübt. Man darf daher die aus dem Menschlich-Bedeutungsvollen sich ergebende Lust zum Genuß am Tragischen selbst rechnen.

Die Lust an der Gefühlslebendigkeit.

Etwas Ähnliches gilt auch von einer anderen allgemeinen künstlerischen Genußquelle. Ich meine die „Lust der Gefühlslebendigkeit".[1] Unser Fühlen erfährt im ästhetischen Verhalten eine Lebenssteigerung, und diese macht sich uns unmittelbar als Lust bemerkbar. Wir spüren im ästhetischen Verhalten ein kräftiges Stück Natur in uns mächtig, das sich ausleben möchte, das ans Licht drängt. Diese Gefühlslebendigkeit zeichnet nun in hervorragendem Grade die tragischen Erregungen aus. Die zuständlichen wie die teilnehmenden Gefühle sind im Tragischen von ganz besonderer Lebendigkeit. So ist denn auch schon öfters in der Litteratur des Tragischen auf die in der starken Erregung, Erschüt-

[1]) So bezeichne ich in meinem „System der Ästhetik" diese Lustquelle (Bd. 1, S. 352).

terung, Durchschüttelung, Aufwühlung als solcher liegende Lustquelle hingewiesen worden. Nicolai, Mendelssohn und Lessing suchten in ihrem Briefwechsel den Grund für das Vergnügen am Tragischen in dieser Richtung. Sie wiesen darauf hin, daß die Affekte als Affekte, also abgesehen von dem unangenehmen Gegenstande, angenehm seien.[1]) Vischer spricht freilich mit Recht von der „abstrakten Lust allgemeiner Aufrüttlung" und setzt hinzu, daß nur dem unreinen, rohen oder stumpfen Gemüt diese Lust genüge.[2]) Dies ist richtig, doch aber geht diese Lust in das tragische Gefühl, auch wie es das edle Gemüt erlebt, als ein — wenn auch untergeordneter — Bestandteil ein.

Weitere Lustquellen für das Tragische.

Doch es gilt, in dieser Richtung noch einen Schritt weiter zu gehen und sämtliche allgemeine künstlerische Lustquellen heranzuziehen, nicht bloß diejenigen, von denen sich sagen läßt, daß sie gerade durch die dichterische Darstellung des Tragischen in besonders starke Erregung versetzt werden. Zum Tragischen, das auf uns wirkt, gehört selbstverständlich auch die Kunstform, in die das Tragische gebracht ist. Das Tragische in Macbeth ist in der Wirkung, die es auf uns übt, schlechtweg nicht zu sondern von der dichterischen Gestalt, die es in diesem Drama erhalten hat. So kommen denn dem Genuß am Tragischen sämtliche Lusterregungen zu gute, die durch die künstlerische Darstellung des Tragischen hervorgerufen werden, auch wenn es sich um Arten der Lust handelt, die keinerlei Beziehung zum Tragischen als solchem haben. Man hat dabei sich etwa vor Augen zu halten die Freude an der anschaulichen Herausarbeitung der seelenvoll vertieften Gestalten, an der individuellen Lebendigkeit der Charaktere und Be-

[1]) Nicolai an Lessing den 31. August 1756, Lessing an Mendelssohn den 2. Februar 1757, Nicolai und Mendelssohn an Lessing den 29. April 1757. Erich Schmidt sieht „in unserer allgemeinen Aufnahmsfähigkeit und in unserem Trieb, alle in uns schlummernden Regungen zu betätigen," den Hauptgrund für unsere „Lust am Trauerspiel" (Lessing. Berlin 1892. Bd. 2, S. 119). Schon Dubos hatte das Vergnügen am Tragischen aus der Lust der Seele an starken Erregungen hergeleitet (Réflexions critiques sur la peinture et la poésie. 6. Aufl. Paris 1755. Bd. 1, S. 5 ff.).

[2]) Vischer, Ästhetik, § 144.

gebenheiten, an der einfachen, durchsichtigen, oder auch an der kunstvoll ineinandergreifenden Gliederung, ebenso an dem Scheinhaften, Bildmäßigen der Gestalten oder — subjektiv ausgedrückt — an der unstofflichen, entlastenden Wirkung, die von der Darstellung auf uns ausgeht, ferner an der großen, kühnen, originellen Phantasie des Dichters. In allen diesen und anderen Stücken erhält der Genuß, der durch das Tragische in seiner Eigenart erzeugt wird, hilfreichen Zuzug von der allgemeinen Natur der künstlerischen Ausgestaltung her.

Man darf nicht einwenden: in der Vielheit der hier aufgestellten Lustquellen für das Tragische liege ein Verdachtsgrund gegen die Richtigkeit dieser ganzen Anschauung. Auch die ästhetische Lust überhaupt ist, wie ich an anderem Orte auseinandergesetzt habe,[1]) keineswegs einfacher Art, vielmehr höchst zusammengesetzter Natur. Ich halte es für grundverfehlt, den Genuß am Tragischen aus einem einzigen Punkte her abzuleiten. Es gibt Psychologen und Ästhetiker, die dem Tragischen Gewalt antun, um nur keine Vielheit von Ursprüngen annehmen zu müssen. Ich gehöre nicht zu diesen Einfachheitsfanatikern.

Die Voraussetzung der vollkommenen künstlerischen Ausführung.

Hier möge noch ein für allemal folgendes bemerkt sein. Für alle Erfordernisse, die hier für das Tragische aufgestellt worden sind, bestand die Voraussetzung, daß diese Erfordernisse selbstverständlich nur dann ihre volle Wirkung im Sinne des Tragischen ausüben, wenn sie nach allen Seiten hin zu vollkommener künstlerischer Ausgestaltung gebracht worden sind. Wenn beispielsweise die „Größe des tragischen Helden im Untergang" psychologisch unglaubwürdig oder schablonenhaft dargestellt würde, so würde es ihr an tragischer Wirkung fehlen. Oder wenn die „Leiden" des tragischen Menschen nicht anschaulich gemacht, sondern in Unbestimmtheit und Verschwommenheit gelassen würden, so würde gleichfalls die tragische Wirkung ausbleiben oder doch herabgesetzt sein. Die vollkommene künstlerische Ausführung wurde also überall stillschweigend mitgedacht. Dagegen habe ich darauf verzichtet,

[1]) System der Ästhetik, Bd. 1, S. 341 ff.

darzulegen, worin diese vollkommene künstlerische Ausführung bestehe. Zu diesem Zwecke hätte ich viel zu sehr teils in allgemeine ästhetische Erörterungen, teils in die Ästhetik des Dramas, des Epos, des Romans u. s. w. hinübergreifen müssen.

In welchem Grade unvollkommene dichterische Gestaltung die tragische Wirkung zu stören vermag, kann man oft genug erfahren. So vernichtet Sudermann die tragische Wirkung der Drei Reiherfedern durch die unklare und gequälte symbolische Darstellung. In Schnitzlers Drama „Der Schleier der Beatrice“ steht das unnütz Wüste und Tumultuarische der Darstellung, das Krampfartige der Phantasieanstrengungen des Dichters der tragischen Wirkung im Wege. Oder man nehme Antonie und Stella von Bierbaum. Abgesehen von dem Kokettieren mit stinkender Perversität ist es das psychologisch Willkürliche und das Theatereffektmäßige, was diesem manche eigenartige Schönheit enthaltenden Drama die tragische Wirkung raubt. Aus älterer Zeit können Friedrich Schlegels Alarcos und Gutzkows Wally als Beispiele dienen. Dort ist es der kalte, gedunsene, mystische Schwulst, der uns die Tragik des Dramas kaum fühlen läßt; hier berührt die Tragik wenigstens nicht tief, weil es dem Dichter zu sehr an der Fähigkeit gebricht, Wally zu einer psychologisch glaubhaften und individuellen Gestalt zu verdichten.

Vierzehnter Abschnitt.

Die Nebengefühle des Tragischen.

Untragische Gestalten in Darstellungen des Tragischen.

Wenn ein tragischer Vorgang an uns vorübergeht, so werden in uns außer den im letzten Abschnitt beschriebenen Gefühlen noch überaus zahlreiche Gefühle anderer Art erweckt. Ich denke zunächst daran, daß die Darstellung eines tragischen Vorganges überaus häufig außer den tragisch wirkenden Gestalten, auch wenn man von unbedeutenden Nebenrollen absieht, Personen enthält, an denen es zu keiner tragischen Entwicklung, auch nicht von abbiegender Art, kommt. Diese untragischen Personen können dem Bereiche des Erhabenen wie des Anmutigen, des Herb-Ernsten wie des Komischen, kurz einer jeden der ästhetischen Grundgestalten angehören. So werden natürlich, indem ein tragischer Vorgang auf uns wirkt, auch diese untragischen Personen eine Fülle entsprechender Gefühle in uns erwecken. Je nachdem nun diese untragischen Personen zu der tragischen Verwickelung in engerem oder loserem Zusammenhange stehen, treten auch die von ihnen erregten Gefühle zu den tragischen Erregungen in nähere Beziehung oder bilden ein bloßes Nebenher.

In des Äschylos Persern sind Xerxes, seine Mutter Atossa und der Chor Gestalten von entschiedenster Tragik; aber auch die beiden übrigen Personen — der Schatten des Dareios und der Bote — haben Tragisches an sich. In des Sophokles Antigone sind die Heldin, Kreon, Hämon, Eurydike, Ismene, auch teilweise der Chor von tragischer Wirkung; Tiresias dagegen und

der Wächter zeigen keine Tragik. Im Vergleiche mit dem modernen Drama enthält die griechische Tragödie weit weniger untragische Personen; schwerstes Leid liegt auf allen oder fast allen Personen von Wichtigkeit. Aber auch in einem so modernen Stück wie in d'Annunzios Toter Stadt sind alle vier Hauptgestalten von schwerer Tragik. Doch sind in der nichtantiken Tragödie die Fälle überaus zahlreich, in denen auch wichtigere Personen von untragischer Art vorkommen.

Man denke etwa an Hamlet: hier gehören Horatio, Polonius, Laertes, Fortinbras, Rosenkranz und Güldenstern sicherlich nicht zu den tragischen Personen. Und in Grillparzers Ottokar sind so wichtige Personen wie Rudolf von Habsburg, Zawisch, Kunigunde von aller Tragik weit entfernt. Hier verbindet sich also im Zuhörer mit den tragischen Gefühlen eine breite Masse verschiedenartiger Erregungen völlig anderer Art. Noch bunter sind diese Mischungen in Epen und Romanen.

Interessanter für uns aber ist die Wahrnehmung, daß auch die tragischen Personen selbst keineswegs nur tragische Gefühle hervorrufen, sondern oft lange Strecken hindurch von uns mit anderen Gefühlen begleitet werden.

Untragische Gefühle, durch tragische Gestalten hervorgerufen.

Nicht nur etwa in erzählenden Dichtungen, sondern auch in Tragödien kommt es überaus häufig vor, daß eine Person erst im Laufe der Dichtung tragisch wird, vorher aber in ihrem Glück oder wenigstens nicht in tragischen Nöten erscheint. König Lear erregt in der ersten Szene, wo er Cordelia verstößt, noch nicht tragische Gefühle. Ottokar sehen wir bei Grillparzer im ersten Akt, vom Glück getragen, zu immer größerer Macht emporsteigen. Oder man vergegenwärtige sich den ersten Akt des Gyges bei Hebbel: weder Kandaules, nach Gyges, noch Rhodope bewegen uns hier in tragischer Weise. Höchstens kann es auf den bezeichneten Anfangsstrecken dieser drei Tragödien hier und da zu einer gänzlich unbestimmten Ahnung einer künftigen Tragik kommen.

Aber auch nach dem Zeitpunkte, wo eine Person tragisch zu wirken angefangen hat, kommt es auf Schritt und Tritt vor, daß ihr Leiden zurücktritt, sie sich eine Strecke lang in verhältnis-

mäßiger Ruhe ergeht, sich vielleicht mit Absicht anderen Interessen zuwendet und darin eine gewisse Befriedigung findet. Nicht immer freilich tritt in solchen Fällen die tragische Wirkung zurück. Die Sache kann so dargestellt sein, daß, wenn auch für die tragische Person die tragische Gefahr nachläßt oder verschwindet, sie doch dem Leser mit aller Macht gegenwärtig bleibt, ja für ihn anschwillt. Es muß, wenn die tragischen Gefühle im Leser zurücktreten und andere Gefühle den Vordergrund seines Bewußtseins einnehmen sollen, durch die Darstellung auch das Interesse des Lesers an jenen Stellen der Dichtung von der Tragik abgelenkt werden. Ich erinnere an Wallenstein, wo er das Erlebnis mit Octavio vor der Lützener Schlacht erzählt, wo er dann mit Mutter und Tochter eine heitere Stunde verleben will, auch wo er im letzten Aufzug sich im Gespräch mit Gordon in Jugenderinnerungen ergeht: hier überall wäre der Eindruck, den wir empfangen, falsch wiedergegeben, wenn behauptet würde, er bestehe nur in tragischen Gefühlen. Vielmehr stehen im ersten Falle solche Gefühle im Vordergrunde, wie wir sie einer bedeutsamen, wunderbaren Errettung entgegenbringen. Und an den beiden letzten Stellen sind es der Hauptsache nach Gefühle des Friedens und der Rührung, die sich unser bemächtigen.

Verschiedene Färbung der tragischen Gefühle.

Noch einen Schritt ist weiterzugehen. Die tragische Person erregt auch durch solche Stellen der Dichtung, an denen sie nachdrücklich tragisch wirkt, stets zugleich andere ästhetische Gefühle, die mit dem Tragischen nichts zu tun haben. Ich fasse den Gipfel des Tragischen, den Untergang ins Auge. Wenn die Königin von dem Tode Ophelias erzählt, so drängt sich uns zugleich mit der Tragik das anmutsreiche Bild Ophelias und das Phantastische des ganzen Vorganges auf. Dem Anmutigen und Phantastischen aber entsprechen gewisse Gefühle, die, so eng sie sich auch hier mit dem Tragischen verbinden, doch keineswegs zu ihm gehören. Wiederum wenn wir den Tod Klaras in Hebbels Maria Magdalena miterleben und uns das angstverzerrte Gesicht, den Sturz in den Brunnen, den am Brunnenrande zerschmetterten Kopf vorstellen, so vereinigen sich mit dem Tragischen Gefühle von

der Art, wie sie dem bis zur Herbheit und Häßlichkeit gesteigerten „Charakteristischen“ entsprechen. Wenn uns dagegen im Wallenstein von dem Tode des Max berichtet wird, so gesellen sich dem tragischen Eindruck Gefühle des Idealschönen und Idealerhabenen zu. Und so färbt sich das Tragische in allen Fällen nach gewisser Seite hin, je nachdem die tragischen Gestalten und Vorgänge Züge des Phantastischen oder Nüchternen, des Erhabenen oder Anmutigen, des Idealschönen oder Charakteristischen — um nur einige hauptsächliche Möglichkeiten zu nennen — an sich tragen.

Ich will also sagen: jede Darstellung des Tragischen fällt, nebstdem daß sie tragisch wirkt, auch noch in den einen oder anderen von den übrigen ästhetischen Haupttypen, und dementsprechend verbinden sich mit dem tragischen Eindruck verschiedenartige ästhetische Gefühle. Es können dies auch Gefühle sein, die an sich dem Tragischen sehr ferne liegen. So paaren sich zuweilen mit dem tragischen Eindruck Gefühle des wollüstig Reizenden, des schwellend Üppigen. Man denke an den Untergang der Buhlerin Pantea in d'Annunzios Drama „Traum eines Herbstabends“ oder an den Untergang der Salome in Wildes Tragödie. Ähnlich ist es in Hebbels Herodes und Mariamne dort, wo Mariamne tanzt. Oder wenn wir in Grillparzers Jüdin von Toledo den König nach dem Untergang Rahels in zweimaliger Schilderung diese beschreiben hören, so sind es zuerst Gefühle des blühend Anmutigen, sodann Gefühle des ins Häßliche entstellten Reizenden, die dem Tragischen eine eigentümliche Färbung geben.

Von zwei Arten solcher dem Tragischen zugesellten Gefühle werde ich in einem späteren Abschnitte besonders handeln: von dem Rührenden und dem Komischen und Humoristischen. Das Rührendtragische und das Tragikomische sind wert, für sich betrachtet zu werden.

Tragische „Nebengefühle“.

Ich rede in der Überschrift von „Nebengefühlen“ des Tragischen. Ich will darunter alle bis hierher in diesem Abschnitte behandelten Gefühle, ebenso allerdings auch die in den weiteren

Teilen dieses Abschnittes zu betrachtenden, befaßt haben. Mit diesem Ausdruck soll den behandelten Gefühlen ihr Eigenwert keineswegs bestritten werden. Die Gefühle des Erhabenen, Idealschönen u. s. w. sind genau so selbständig wie die des Tragischen. Nur insofern können sie hier als Nebengefühle des Tragischen bezeichnet werden, weil hier der ästhetisch Genießende vorausgesetzt wird als nachdrücklich der Betrachtung des Tragischen hingegeben, als vorwiegend ausgehend auf tragische Eindrücke. Nur von dem Standpunkte des tragisch gestimmten Lesers oder Zuhörers aus sind die betrachteten Gefühle Nebengefühle des Tragischen.

Tragische Gefühle außerästhetischer Art.

Bisher war von untragischen Gefühlen, die jedoch durchaus ästhetischer Art sind, die Rede. Jetzt frage ich, ob es nicht umgekehrt auch tragische Gefühle außerästhetischer Art gibt, Gefühle also, die durch das eigenartig Tragische als solches erweckt werden, aber nicht den Charakter des Ästhetischen oder Künstlerischen an sich tragen, sondern die Stofflichkeit und Grobheit der Gefühle des gewöhnlichen Lebens zeigen. Wir fassen also jetzt nicht den künstlerisch gestimmten, ästhetisch von der Wirklichkeit abgelösten, sondern den von Lebenswillen erfüllten, im Drang des Lebens stehenden Innenmenschen ins Auge und fragen, ob das Tragische nicht auch auf den Menschen nach dieser Seite hin eigentümlich wirke. Solche außerästhetische, stoffliche Gefühle unter Einwirkung des Tragischen sind nicht verboten, sie haben vielleicht ihr menschlich Gutes und Segensreiches, sie sind nur eben nicht ästhetischer Natur und gehören nicht zum künstlerischen Eindruck des Tragischen. Auch können sie, wenn sie während des künstlerischen Eindrucks selbst auftreten, für diesen Eindruck im hohen Grade störend werden, ja ihn vernichten. Unschädlicher sind sie, wenn sie sich als spätere Nachwirkung des künstlerischen Eindrucks einstellen.

Diese außerästhetischen tragischen Gefühle sind höchst verschiedener Art. So finden sich ohne Zweifel manche Personen durch eine Tragödie belehrt, in ihren Kenntnissen gefördert, vielleicht zu Vergleichungen mit dem wirklichen Leben angeregt und zur Bewunderung der Genauigkeit und täuschenden Treue der

Nachahmung hingerissen;[1]) anderen wieder ist diese oder jene Tragödie besonders darum wertvoll, weil sie sich durch sie gebessert, vielleicht auch zu religiösen Erregungen veranlaßt fühlen. Schon im Mittelalter wurde hervorgehoben, daß die Mysterienspiele den Menschen von der Sünde abschrecken und zu Gott hinlenken, daß jeder sich in dem Schauspiele wie in einem Spiegel erkenne, und daß der Anblick des Leidens Jesu uns die eigenen Leiden leichter ertragen lasse.[2]) Und Schiller führt in seinem Aufsatze „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" aus, daß die Bühne die Wirkung von Religion und weltlichem Gesetz verstärke, indem sie selbst die verborgensten Winkel des Herzens als der Gerichtsbarkeit der Moral unterworfen zeige; daß sie eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele sei, und daß sie den Geist der Nation hebe und einige.[3]) So wahr und wichtig dies alles ist, so handelt es sich doch hier überall um ein Weiterwirken des Tragischen über die Grenzen des Ästhetischen hinaus.

Entladung der Affekte.

All die genannten außerästhetischen Wirkungen des Tragischen lasse ich bei Seite. Nur eine einzige außerästhetische Wirkung will ich betrachten: die vielbesprochene Entladung der Affekte.

Hiermit trete ich an einen Gegenstand heran, der nach der Auffassung von Jakob Bernays schon bei Aristoteles den Kernpunkt in der Theorie der Tragödie bildet. Die „Katharsis" des Aristoteles bedeutet nach Bernays nicht eine Reinigung der Affekte, sondern von Affekten. Auch Alfred Freiherr von Berger ist in einer bemerkenswerten Abhandlung dieser Ansicht beigetreten. Wohl gibt Berger gewisse Unterströmungen in den Ge-

[1]) Aristoteles nennt als eine Ursache des Genusses an der Tragödie die dem Menschen angeborene Lust am Nachgeahmten (Poetik, 4. Kapitel). Doch weist er auch auf andere, zutreffendere Genußquellen hin.

[2]) Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Halle 1893. Bd. 1, S. 177 f.

[3]) Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 86 ff.

dankengängen des Aristoteles zu, in denen dunkel und leise andere Auffassungen von der Tragödie anklingen. Bewußt und ausdrücklich aber habe Aristoteles die Katharsis als „Entladung“ verstanden. Hiernach hätte also die Tragödie die Aufgabe, uns von den Affekten des Mitleids und der Furcht, die uns gemäß der Einrichtung der menschlichen Natur beklemmen und beunruhigen, durch starkes Aufregen und Hervortreiben dieser Affekte zu befreien. Die Tragödie wäre sonach lediglich ein Mittel für die geistige Gesundung, für die Herstellung eines freien Gemütszustandes. Es würde ihr jeder immanente Zweck fehlen. Sie wäre lediglich durch die außerästhetischen Wirkungen gerechtfertigt, die im Anschluß an die angewandten ästhetischen Mittel — an die Erregung der ästhetischen Teilnahmsgefühle des Mitleides und der Furcht — eintreten. Für Bernays bedeutet diese dem Aristoteles zugeschriebene Ansicht zugleich seine eigene Auffassung von der Tragödie.[1]) Berger dagegen unterscheidet richtig die ästhetische und außerästhetische, „pathologische“ Wirkung der Tragödie und stellt die Katharsis auf die zweite Seite. Die Entladung der Affekte gilt ihm daher „nur als eine Nebenerscheinung der Gesamtwirkung“. Die Katharsislehre sehe von dem ästhetischen Eindruck der Tragödie gänzlich ab und betrachte sie als bloßes Mittel zu einem fremden Zwecke. Sie erwarte von der Tragödie nur das Eine, daß sie jene Affekte, die sie aufgeregt hat, beschwichtige und so den Menschen auf dem Umweg der Affekte zur Seelenruhe führe. Überhaupt sei von der künstlerischen Wirkung der Tragödie bei Aristoteles nirgends etwas klar Gesagtes zu finden. Er wisse nichts von der gewaltigen Steigerung und leidenschaftlichen Erhöhung, die unser Bewußtsein durch die Tragödie erfährt und als Seligkeit genießt.[2])

---

[1]) Jakob Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin 1880. S. 12 ff., 70 ff.

[2]) Aristoteles Poetik übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles von Alfred Freiherrn von Berger. Leipzig 1897. Man möge auch die interessante Art vergleichen, wie Gomperz in der „Einleitung“ zu seiner

Ich lasse hier vollständig dahingestellt, ob es richtig ist, die Katharsis des Aristoteles als Entladung der Affekte zu deuten und wende meine Aufmerksamkeit der rein sachlichen Frage zu, ob und in welchem Umfange und Grade die Wirkung des Tragischen Entladung der Affekte und Befreiung von ihnen aufweise. Die Untersuchung dieser Frage wird mich zu einem Ergebnis führen, das teilweise von der Ansicht Bergers abweicht. So sehr nämlich auch Berger die Entladung der Affekte im Vergleich zu Aristoteles an Wert und Wichtigkeit zurücktreten läßt, so scheint er mir immer noch ihr eine zu allgemeine Geltung und einen zu hervorragenden Platz in der tragischen Wirkung zuzuschreiben.

Die spannungsvolle gegenwärtige Gemütslage.

Worin liegen die Bedingungen, unter denen das Tragische eine Entladung der Affekte herbeiführt? Es kommt dabei auf die gegenwärtige Gemütslage des Lesers oder Zuhörers an. Diese muß unlustvolle Spannungen, Störungen der Gleichgewichtslage enthalten, mögen diese sich nun von vergangenen Zwiespälten herschreiben oder in der Gegenwart wurzeln. Erleichternde Entladung der Affekte findet nur dann statt, wenn sich zur Zeit der Aufnahme der Tragödie unlustvolle Einengung, Bedrückung, Beklemmung in nicht geringem Grade fühlbar macht. Sonst könnte ja die Tragödie nicht zum Anlaß dafür werden, daß durch ein Hervorbrechen von Affekten Befreiung und Erleichterung eintritt. Wirken ehemalige Spannungen nur spurweise im Bewußtsein weiter, oder haben sie sich gar unter die Schwelle des Bewußtseins zurückgezogen, so ist kein Stoff für Entladung und Erleichterung vorhanden. Nur auf gegenwärtig stark gefühlte Ungelöstheit kann ein starkes Gefühl der Befreiung, ein lustvolles Aufatmen folgen.[1])

Übersetzung über die Verstandesmäßigkeit der „Poetik" spricht. „Von demjenigen, worin wir Neueren den Kern- und Quellpunkt aller Poesie erblicken, von der Tiefe des Empfindens und von dem Reichtum der Einbildungskraft, von Phantasie und Gemüt ist in der Poetik überhaupt nicht die Rede." Aristoteles weiß nichts von der „Selbstdarstellung des eigenen Gefühlslebens". Es ist mir nicht zweifelhaft, daß Gomperz mit dieser Beurteilung im Rechte ist.

[1]) Ich hebe das Vorhandensein einer Spannung in der gegenwärtigen Gemütslage darum so nachdrücklich hervor, weil Berger viel zu sehr die der

Doch kommt es außerdem auf die nähere Beschaffenheit des gespannten Gemütszustandes an. Wo ein Wunsch, ein Streben, eine Leidenschaft unbefriedigt ist, dort liegt eine Gemütsspannung vor, und zwar eine um so schmerzvollere, je heftiger das unerfüllte Verlangen ist. Auf solchem seelischen Boden kann nun zwar unter gewissen besonderen Umständen eine Erleichterung durch das Lesen oder Hören einer Tragödie entstehen; doch von einer Entladung der Affekte kann hier kaum die Rede sein.

Erleichterung ohne Entladung.

Ich fasse vorerst diese Erleichterung, die noch keine Entladung ist, ins Auge. Auch in dieser einfachen Erleichterung handelt es sich um eine außerästhetische Wirkung des Tragischen. Beispiele mögen zunächst zeigen, worin diese Erleichterung, die noch keine Entladung ist, besteht.

Jemand sei von unbefriedigtem Wissensdrang geplagt. Wenn dieser Mensch Goethes Faust hört, so kann sein Gemüt eine bedeutende Entlastung erfahren. Er hört durch den Mund des Dichters sein eigenes unbefriedigtes Dürsten und Sehnen aussprechen; er findet in dem Helden der Dichtung sein eigenes Leiden wieder, und es wird friedlich und heller in seinem Gemüte. Oder wenn jemand von seiner Geliebten durch feindliche rohe Verhältnisse getrennt ist, so kann er durch eine Tragödie wie Romeo und Julie zu einer gewissen Erleichterung kommen. Es ist etwas vom eigenen Leide, was er in den Klagen der beiden Liebenden austönen hört; es tritt eine gewisse Erweiterung seines schmerzvoll sehnenden Gemütes ein, und es wird stiller in seiner Seele. Etwas Ähnliches ließe sich sagen, wenn ein verarmter Verschwender, den seine Freunde undankbar verlassen, Shakespeares Timon von Athen oder ein rücksichtsloser, wahrheitsmutiger Aufdecker öffentlicher Schäden, der von seinen Parteigenossen im Stich gelassen wird, Ibsens Volksfeind auf sich wirken läßt. Auch hier ist es

---

Vergangenheit angehörigen Affektspannungen maßgebend sein läßt. Er spricht von alten leidvollen Affektspannungen, von eingealterter Trübsal, von nie verwundenen Schmerzen, von den unverarbeiteten Rückständen in der Seele u. dgl.

so, daß enttäuschtes, zurückgestoßenes Wünschen und Streben sich angesichts des ähnlichen Vorganges im Drama erleichtert fühlt.

Diese Erleichterung hat ihren Grund in keinerlei Entladung der Affekte; es ist ja, unserer Voraussetzung nach, hier nichts Eingepreßtes, Aufgestautes vorhanden. Die Spannung besteht hier lediglich in der Nichtbefriedigung eines Strebens. Vielmehr ist die Ursache der Erleichterung darin zu suchen, daß das Individuum durch die Tragödie aufgefordert wird, sich mit seinem unbefriedigten persönlichen Streben in die ähnlich gestimmten Personen der Dichtung hineinzuversetzen. So wird das Individuum über sich hinausgerückt und kommt von sich los.

Genau genommen liegt hier ein Doppeltes vor: das Individuum findet sein persönliches Leiden in dem fremden Leiden der Dichtung bejaht, bestätigt; darin aber liegt unmittelbar das Weitere, daß sich das Individuum über sich selbst hinaus erweitert. Mit dem ersten Moment für sich braucht noch keine Erleichterung gegeben zu sein. Denn wenn auch die Wahrnehmung erleichternd wirkt, daß man Genossen des erlebten Leides habe, daß ähnliches Unglück auch in anderen Zeiten, unter anderen Umständen vorkomme, so liegt doch in dieser Wahrnehmung noch etwas anderes: das Nocheinmalerleben, das Wiederholen und Erneuern des eigenen Leides. Und dies wird nur zu leicht als eine Vergrößerung des eigenen Leides, als peinvolles Gereizt- und Aufgewühltwerden der eigenen Schmerzen empfunden. Erst an das zweite Moment, erst daran also, daß mit diesem Wiederholen ein Sichhineinversetzen in ein fremdes Ich verbunden ist, knüpft sich zuverlässig eine erleichternde Wirkung. Es kommt also darauf an, daß dieses zweite Moment überwiege und jene aus dem Wiederholen des eigenen Leides im fremden folgende ungünstige Wirkung übertöne.

Es ist klar, daß die soeben beschriebene Gefühlswirkung des Tragischen auch nicht im entferntesten von allgemeiner oder auch nur durchschnittsmäßiger Geltung ist. Wie selten wird es vorkommen, daß das Individuum gerade an demselben unbefriedigten Streben leidet, das in der gerade herantretenden Tragödie dar-

gestellt wird! Und selbst wenn dieser Fall vorliegt, ist es unsicher, ob eine Erleichterung eintritt. Es kommt hierbei ganz auf die Individualität des Genießenden an. Viele Menschen fühlen sich durch eine Tragödie, die ihr eigenes Leid darstellt, in überwiegender Weise peinlich an ihre eigenen Lasten erinnert. Die Tragödie stellt an sie die lästige Zumutung, in ihren Schmerzen zu bohren und zu wühlen. Mit anderen Worten: es wirkt in ihnen nur das erste der vorhin angegebenen Momente; es findet in ihnen jene Selbsterweiterung nur in schwachem Grade statt. Besonders wenn unserem Streben gerade jetzt oder in der jüngsten Vergangenheit bittere Enttäuschung widerfuhr, wird das Moment der Selbsterweiterung von dem der Wiederholung des eigenen Leides überwogen. Es hängt also von einem Zusammentreffen höchst individueller Umstände ab, ob eine Tragödie in der beschriebenen Weise erleichternd wirkt.

Es versteht sich von selbst, daß diese Erleichterung auch dann eintreten kann, wenn das unbefriedigte Streben einem vergangenen Lebensabschnitt angehört. Nur muß natürlich dieses Stück der Vergangenheit zu der Zeit, wo wir die Tragödie hören, infolge irgendwelcher Umstände mit fühlbarer Unlust in uns nachwirken. Diese Nachwirkung kann auch erst während und infolge des Eindruckes der Tragödie selber eintreten. Im ganzen freilich ist diese durch die nachwirkende Vergangenheit erzeugte Unlust schwächer als jenes Leid, das zu unserem gegenwärtigen Leben ursprünglich gehört. So ist hier denn auch in der Regel nur eine schwächere, weniger merkbare Erleichterung zu erwarten.

Bisher war von bestimmten persönlichen Erlebnissen die Rede. Und es darf nicht eingewendet werden, daß durch diese Einmischung individueller Erlebnisse die Wirkung der Tragödie getrübt und geschädigt werde. Nur für die Betrachtung der ästhetischen Wirkung der Tragödie wäre dieser Einwand richtig. Hier aber handelt es sich ja um den außerästhetischen, stofflichen, unreinen, pathologischen Eindruck. Und dieser hat ja eben darin sein Charakteristisches, daß das eigene Ich mit seinen Schick-

salen, Interessen, Lasten und Ketten *nicht* beiseite gedrängt ist. Es darf und muß also in unserer Frage das ganze gegenwärtige allerpersönlichste Schicksal des Individuums herangezogen werden.

Doch muß das Individuum nicht immer gerade so stark hervortreten, wie es bis jetzt angenommen wurde. Es geschieht oft, daß jemand aus mehr oder weniger zahlreichen Einzelerlebnissen, durch die ihm der unbezwingliche Widerstand der Menschen und Verhältnisse gegen seine Bestrebungen, Begierden und Leidenschaften schmerzlich fühlbar wurde, eine *allgemeine* Stimmung des Unbefriedigtseins gewonnen hat. Ich denke dabei an solche Menschen, die, auch ohne sich an eine bestimmte böse Erfahrung zu erinnern, daran leiden, daß ihnen die Welt voll von hemmenden, untergrabenden, zerstörenden Mächten, voll von Enttäuschung und Entsagung, von vergeblichem Streben und zertretenem Hoffen erscheint. Solche Menschen sind, wenn sie Erleichterung finden wollen, nicht bloß an wenige Tragödien gewiesen; aus vielen, ja vielleicht aus den meisten Tragödien tönt ihnen etwas dem eigenen Leiden Verwandtes entgegen. Doch ist auch diese Art der Erleichterung keineswegs typischer Natur. Denn einmal giebt es sehr viele, die sich nicht mißtrauisch, ablehnend, verwerfend zum Weltlauf verhalten; sodann aber ist auch hier, wie vorhin, die große Frage, ob das Individuum dadurch, daß es seine Klagen über die Welt in der Tragödie wiederholt sieht, sich erleichtert und nicht vielmehr belästigt fühlt.

Das Angehäufte und das Erstarrte in unserem Gemüte.

Welchen Zustand muß nun, im Gegensatze hierzu, unser Gemüt zeigen, wenn es zu einer tragischen *Entladung* der Affekte kommen soll? Dann muß die Gemütsspannung in dem Zurückgehalten- und Eingepreßtsein schmerzlicher Affekte ihren Grund haben. Ich habe hierbei Zustände von *zweierlei* Art im Auge. *Erstens* denke ich an solche Gemütslagen, in denen wir uns voll fühlen von schmerzlichen Erregungen, ohne daß wir die Fähigkeit oder die Gelegenheit besäßen, sie zu äußern und hinauszuschaffen. Wir haben das Gefühl eines starken und überstarken Angeschwollenseins und mächtigen Hinausdrängens

der schmerzlichen Bewegung, und doch sind wir entweder so fest mit ihr verwachsen, so unfrei in sie verbissen, daß es uns an überlegener Kraft fehlt, sie durch Sprechen, Dichten, Handeln oder anderswie zu äußern und ausströmen zu lassen; oder: falls wir diese Kraft besitzen, mangelt es uns doch an Gelegenheit zur Äußerung, und wir reiben uns an den sich in unser Inneres zurückdrängenden Stacheln wund. Zweitens kommen die starren und dumpfen Schmerzen in Betracht. Wir haben das Gefühl, als ob die schmerzliche Erregung unbeweglich, ungegliedert, erstarrt, verhärtet, in eine einzige furchtbare, schwere Masse zusammengegangen wäre; und wir sind diesem lastenden Drucke unfrei hingegeben, wir haben nicht die Macht, ihn uns objektiv zu machen, uns betrachtend von ihm abzulösen. Ich kann die beiden Arten von Gemütszuständen als den Typus des Angehäuften und den des Erstarrten bezeichnen.

In allen diesen Fällen kann es durch die Tragödie zu einer erleichternden Entladung kommen. Besonders dann wird dieser Erfolg eintreten, wenn es sich weniger um eine bestimmte persönliche Erfahrung als um eine allgemeine Lebensstimmung handelt. Bin ich z. B. mit Wut gegen einen feigen Verräter an meiner gerechten Sache geladen, oder droht mich geheime sich steigernde Angst wegen bevorstehender Schande zu ersticken, oder hält mich der Tod einer geliebten Person in dumpfer, stumpfer Betäubung fest, so bin ich höchstwahrscheinlich entweder gegen die Wirkung von Tragödien gänzlich unempfindlich, oder ich empfinde die Beschäftigung mit ihnen als peinvolle Belästigung. An angehäuftem, eingepreßtem Stoff, der da entladen werden könnte, fehlt es hier nicht; aber das unmittelbar Quälende dieser Einzelerlebnisse läßt die Tragödie nicht als geeignetes Mittel für eine befreiende Entladung erscheinen. Wenn dagegen aus zahlreichen Erfahrungen eine allgemeine persönliche Lebensstimmung von der angedeuteten innerlich bedrängenden Art erwachsen ist, dann kann die Tragödie leicht Entladung und Befreiung gewähren. Wer da voll und übervoll ist von Unwillen und Groll gegen die Torheit und Bosheit der Menschen, wer Schrecken und

Angst vor der Roheit des Schicksals und der Unsicherheit des Lebens bedrohend in sich anwachsen sieht, wem sich das Los der schmerzbeladenen Menschheit verhärtend und verdumpfend auf die Seele gelagert hat, der kann ebenso sehr durch Shakespeare und Schiller wie durch Grillparzer und Hebbel oder durch Zola und Ibsen erleichternde Entladung finden. Im Mitfühlen der leidvollen Kämpfe, der gegen die feindliche Welt sich erhebenden ungeheuren Kräfte und Leidenschaften, im Mitfühlen der Schmerzensschreie und wehevollen Ergüsse weitet und lockert sich das Gemüt, wird flüssiger und lebendiger, die Gefühle des Eingesperrten, Zusammengeballten, schrecklich Lastenden lassen nach, unser Inneres kann wieder atmen, wir fühlen uns freier und heller. Die beiden vorhin unterschiedenen Gefühlstypen verhalten sich hierbei freilich nicht völlig gleich; doch kann ich es mir umsomehr erlassen, diese Unterschiede genau zu verfolgen, als die beiden Typen sich vielfach miteinander verbinden. Im ganzen dürfte wohl der Typus des Angehäuften für eine Lösung durch den tragischen Eindruck leichter zugänglich sein als der des Erstarrten.

Ich habe jetzt auf die Psychologie der tragischen Entladung etwas näher einzugehen. Viererlei scheint mir an diesem seelischen Vorgange unterschieden werden zu müssen. Je nach Individualität und Umständen tritt bald das eine, bald das andere Moment mehr hervor oder mehr zurück.

Die Durchrüttelung des Gemütes

Erstens ist schon die Durchrüttelung der Seele durch den tragischen Verlauf zu beachten. Das Bewußtsein und mit ihm auch das Unbewußte in uns gerät durch das Mitmachen der tragischen Leidenschaften und Kämpfe in starke Bewegung. So kommt Zug und Fluß, Lösung und Erweichung in die zurückgetriebenen, verhärteten Gefühlsmassen. Natürlich hat nicht jede uns angesonnene Bewegung diesen Erfolg. Auch possenhafte Komik und übermütiger Humor durchschütteln das Gemüt und können so zu einer Gesundung beitragen. Je heftiger aber das Gemüt von Wehe überfüllt und betäubt ist, um so entschiedener schließt es sich gegen derlei Bewegungen ab. Der tragische Vorgang dagegen mit seinem ernsten, oft weihevollen Charakter und

mit seiner der leidenden Seele verwandten Natur ist von vornherein geeignet, seine Bewegung in das belastete und gepreßte Herz zu übertragen.

Die formale Erweiterung des Gemütes.

Sodann ist zweitens an dem Entladungsvorgang die formale Erweiterung des gequälten Ichs zu unterscheiden. Indem der schmerzbelastete Mensch auf den tragischen Vorgang eingeht, verwandelt er sich der Reihe nach in die Personen, die der Dichter auftreten läßt. Das Verständnis für das Streben und Kämpfen der tragischen Personen steigt mit der Stärke des Sichhineinversetzens in die Gestalten der Dichtung. Ich sehe dabei von dem Gehalte der Personen, von dem, was sie bedeuten und aussprechen, völlig ab; ich lege allein darauf Gewicht, daß das Individuum durch die Tragödie aufgefordert wird, aus seiner schmerzerfüllten Enge heraus- und auf fremde Standorte hinüberzutreten. Darum rede ich hier von der formalen Erweiterung des Ichs. So wird das Individuum dazu getrieben, von sich abzulassen, sich gegen sich selbst beweglich zu verhalten. Hiermit aber ist zugleich gegeben, daß die Gefühlsmassen selbst beweglicher werden. Besonders der Typus des Erstarrten kommt dabei in Betracht. Hier ist das Ich mit seinen Schmerzen unfrei verwachsen, mit ihnen zu einer einzigen trüben, wüsten Masse gleichsam zusammengeballt; das Ich kann sich nicht auch nur mit einem kleinen Teile seiner selbst aus ihnen herausziehen; es ist ihm unmöglich, über seinen Schmerzen zu schweben, auf sie hinzublicken, sie mit Teilnahme zu betrachten, kurz sie sich gegenständlich zu machen. Da kann nun die Tragödie Hilfe schaffen. Durch jenes Sichhinausversetzen auf fremden Standort gewinnt das Ich die Fähigkeit, seinen Schmerzen gegenüberzutreten; das dumpfe Versenktsein in sie hört auf; die Gefühlsmassen können aus ihrer Gebundenheit heraus: es fängt in der Seele an, zu rinnen und sich zu lösen.

Hiermit hängt auch die Bedeutung zusammen, die dem Mitleid bei der Entladung der Affekte zukommt. Indem sich das Ich mit einem Teil seiner Kraft seinen Schmerzen gegenüberstellt und auf sie hinblickt, wird es von Mitleid mit sich selbst erfüllt. Zu den Schmerzen gesellt sich klagendes Selbstbedauern. Unter dem

Einfluß solcher tränenweichen Stimmung geht dann die Erweichung der gestockten Gefühlsmassen um so rascher von statten. So tritt das Mitleid mit sich selber in den Dienst der tragischen Entladung. Berger erinnert mit Recht an die allgemeine Tatsache, daß, wenn ein Unglück uns getroffen, die Tröstung damit beginnt, daß „sich dem Schmerz ein Element wehmütig süßen Selbstbedauerns beimengt".

Die materiale Erweiterung des Gemütes

An dritter Stelle ist die materiale Erweiterung des Ichs ins Auge zu fassen. Selbst schmerzbeladen, von der Welt zurückgestoßen, unter dem, was sie uns angetan, leidend, versetzen wir uns nicht nur formal in das fremde Ich, sondern wir leben auch material die äußeren und inneren Kämpfe, den Jammer und das Verderben der tragischen Personen mit. Es ist ein Mit-Leiden ähnlicher Schmerzen, wie wir sie selbst fühlen. Wir verlegen die in uns zurückgehaltenen, eingeengten, verhärteten Schmerzen aus uns hinaus. Schmerzen, die den unseren ähnlich sind, empfinden wir, indem wir mit leiden, doch als nicht wirklich zu uns gehörig; wir projizieren sie in die fremden Gestalten hinein. So kommt in unsere eingeengten Gefühlsmassen Bewegung nach außen hin; wir fühlen, wie sie abströmen.[1]) Besonders gilt dies von dem Typus des Angehäuften. Wir fühlen uns gedrängt, das, wovon wir übervoll sind, nach außen zu schaffen. Da macht uns nun die tragische Person die entsprechenden Gemütsbewegungen in entgegenkommender Weise vor. Wir brauchen sie nur mitfühlend nachzumachen, und das ersehnte Sichaussprechen und Sichausladen ist erfolgt. Solche Stellen wie Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein", oder die Betrachtungen, die Heinrich der Vierte bei Shakespaere an seine Schlaflosigkeit und an die Umwälzungen der letzten Jahre knüpft, die Anklagen Karl Moors gegen die Welt, die Gedanken Wallensteins über des Menschen Handeln oder auch die tiefsinnig pessimistischen Betrachtungen in Byrons

[1]) Dies findet sich in Anknüpfung an Berger bei Biese hervorgehoben (Das Problem des Tragischen und seine Behandlung in der Schule; in der Zeitschrift für das Gymnasialwesen, Bd. 51, S. 392). „Wir seufzen auf, wenn sich durch reges Mitempfinden auch uns die Starrheit still getragener Qual löst."

Manfred und Kain können auf gepreßte Stimmungen verwandten Inhalts wunderbar entladend und erleichternd wirken. Aber auch soweit es sich in den tragischen Dichtungen nicht um allgemeine Betrachtungen, sondern um das ganz konkrete Leiden und Kämpfen der Personen handelt, können ähnliche Wirkungen von ihnen ausgehen.

Man sieht: keinesfalls darf man mit Aristoteles der Entladung von Furcht so ohne weiteres die Entladung von Mitleid an die Seite stellen. Das Mitleid nimmt in dem Entladungsvorgange eine ganz besondere Stellung ein. Schon Berger hat hierauf hingewiesen, freilich ohne dabei das — vorhin gewürdigte — Selbstbedauern und das Mit-Leiden mit den tragischen Personen genau zu unterscheiden und in ihrer verschiedenen Bedeutung für die tragische Entladung zu untersuchen. Das gerührte Mitleid mit sich selbst ist ein Mittel, wodurch die gepreßten Gefühlsmassen aufgelockert werden; das Mit-Leiden mit den tragischen Personen dagegen ist mehr als ein Mittel, es ist die Form, unter der sich das Abströmen der eingeengten Gefühle vollzieht. So wichtig nun das Mitleid in beiden Richtungen ist, so geringe Bedeutung hat es als ein Affekt, der entladen zu werden verlangte. Unmöglich ist es ja nicht, daß jemand durch angehäufte Massen von Mitleid innerlich bedrängt würde und sich nach Mitteln zur Befreiung davon sehnte; aber häufig wird derartiges nicht vorkommen. Den zweiten Typus aber auf das Mitleid anzuwenden, ist ausgeschlossen. Von erstarrtem, verhärtetem Mitleid zu reden, ist widersprechend; denn Mitleid ist mit Weichheit, Fließen, Hinschmelzen unzertrennlich verknüpft. Anders steht es mit der Furcht. Von Furcht darf in einem gewissen Sinne als von einem wichtigen Affekt, der entladen und erleichtert zu werden verlangt, die Rede sein. Freilich gilt dies nicht von der Furcht in der gewöhnlichen Bedeutung, wonach sie sich auf einen einzelnen Gegenstand bezieht; sondern man muß Furcht in einer weiteren Bedeutung nehmen und darunter Angst und Grauen vor der gemeinen, bösen, unheilvollen Welt verstehen. Schon Bernays hat, um seine Katharsistheorie mit der umfassenden und tiefen

Erregung, die wir tatsächlich von der Tragödie erhalten, in Übereinstimmung zu bringen, der Aristotelischen Furcht einen in ähnlicher Weise erweiterten Sinn untergelegt.[1])

Die Entladung durch Erhebung.

Noch ein Viertes kommt an der tragischen Entladung, wenn auch nur in untergeordneter Weise, in Betracht. In jeder Tragödie, auch in solchen der niederdrückenden Art, kommen erhebende, befreiende Momente vor. In sehr vielen Tragödien steigern sich die erhebenden Momente zu solcher Höhe, daß sie den tragischen Eindruck in maßgebender Weise mit charakterisieren. Indem wir nun die erhebenden Momente in unserem Gefühle miterleben, kann hierdurch indirekt die Entladung der schmerzlich bedrängenden Affekte befördert werden. Hauptsächlich kommt hierbei der Typus des Erstarrten in Frage. Lasse ich mich von dem Erhebenden, was eine Tragödie — sei es nun des Sophokles Antigone oder Goethes Faust oder Wagners Nibelungenring — enthält, mit Glauben, Hoffnung, Vertrauen erfüllen, tritt mir durch die Haltung des Helden in Not und Untergang die Macht des Guten und der Liebe, die überlegene Kraft des Geistes und der Weisheit stärkend vor die Seele, so kann hiervon auf das, was dumpf und starr in mir liegt und lastet, was mich beklemmt und zusammenschnürt, ein klärender, lösender, befreiender Einfluß ausgehen. Die schmerzvollen Affekte bewegen sich jetzt leichter und ungehemmter in der Seele. Und auch mich auszusprechen, meine innere Not durch Mitteilen aus mir herauszuschaffen, fällt mir jetzt leichter.

Natürlich ist es nicht nötig, daß diese zurückgehaltenen und eingeklemmten Affekte der lebendigen Gegenwart angehören. Auch wenn sie ein hinter uns liegendes Stück unseres Seelenlebens bilden und nur dann und wann nachwirkend in unseren gegenwärtigen Bewußtseinsstand hineinreichen, kann durch geeignete Tragödien Entladung und Erleichterung entstehen. Nur ist hier, wie oben (S. 310 f.), zu sagen, daß Entladung und Erleichterung

[1]) Jakob Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin 1880. S. 74, 78.

in solchen Fällen, wo die Affekte aus der Vergangenheit stammen, durchschnittlich matter und lauer sein wird. Man sieht, wie wenig zweckmäßig es ist, wenn Berger nur auf vergangene Gemütsspannungen sein Augenmerk lenkt.

Wie den zuerst betrachteten bloßen Erleichterungsvorgängen der typische Charakter abgesprochen werden mußte, so muß auch den wirklichen Entladungsvorgängen diese Einschränkung hinzugefügt werden. Selbst wo es sich nicht um konkrete, einzelne innere Erlebnisse, sondern um allgemeine persönliche Lebensstimmungen handelt (vgl. S. 312), liegt das Zufällige, individuell Abhängige des Entladungsvorganges auf der Hand. Glücklicherweise leiden lange nicht alle Menschen an zurückgehaltenen und erstarrten Affekten; und außerdem ist es völlig ungewiß, ob das in solcher Gemütslage befindliche Individuum die Einwirkung einer Tragödie nicht vielmehr als eine Vermehrung und Aufreizung der eigenen Schmerzen empfinden werde. Auch ist es sehr wohl möglich, daß der mit starkem ästhetischen Bedürfnisse ausgestattete und ästhetisch geübte Mensch angesichts einer tragischen Dichtung die Kraft hat, seine gepreßte Gemütslage beiseite zu setzen, ihrer zeitweilig zu vergessen und so mit künstlerischem Sinne zu genießen.

Man sieht, wie vielseitig und beziehungsreich bei genauerem Hinsehen die tragische Entladung der Affekte ist. Es galt, Verwandtes, das zur Verwechselung verlockte, auszuscheiden, den Vorgang zu gliedern und auf seine mannigfachen Bedingungen zurückzuführen und außerdem allerhand Einschränkungen hinzuzufügen. So allein gewann die tragische Entladung der Affekte einen bestimmten, verständlichen, von allem Vieldeutigen und Ungefähren befreiten Sinn. Freilich zeigte sich dabei zugleich, wie fern dieser Vorgang allem Ästhetischen liegt. Es handelt sich um eine grobstoffliche, aber psychologisch interessante Wirkung, die in manchen Fällen den tragischen Dichtungen zukommt.

Katharsis in anderem Sinne.

Ganz anders wäre die Aristotelische Katharsis zu beurteilen, wenn sie, wie manche, z. B. Baumgart, Klein und im Grunde auch Zeller meinen, die Erhebung der Affekte zu Reinheit, Gesundheit, Maß, zu geordneter und weiter Menschlichkeit bedeutete.

Dann wären wir durch sie sofort auf rein ästhetisches Gebiet versetzt. Jede ästhetische Wirkung stellt sich als eine Reinigung des Gefühlslebens dar, mag es sich um ein Landschaftsbild oder eine Symphonie, um eine Ode, ein Lustspiel oder Trauerspiel handeln. Und zwar findet von zwei Seiten her unter dem Eindruck der Kunst eine Reinigung der Gefühle statt.

Jedes Kunstwerk gibt uns etwas Menschlich-Bedeutungsvolles zu fühlen, eine verdichtete, vielsagende, weithin charakterisierende Menschlichkeit. Die Kunst läßt den Sinn des Lebens, der in der Wirklichkeit durch tausend Zufälle verwirrt, durch breite Massen von Trivialität verschüttet, durch schleppenden, unterbrochenen, verkümmerten Gang der Dinge fast allenthalben gestört ist, deutlicher, sprechender vor Augen treten. Hierdurch werden die Gefühle ihres zufällig und beschränkt individuellen Charakters entkleidet und in der Richtung auf das Allgemein-Menschliche ausgeweitet. Dies ist das Eine.

Sodann ist der verhältnismäßig willenlose Charakter der Kunst ins Auge zu fassen. Die künstlerische Anschauung ist von dem Gedanken an die stoffliche, lastende Wirklichkeit, den die gewöhnliche Wahrnehmung beständig mit sich schleppt, und von dem Gedanken an unser stoffliches Ich abgelöst. Unsere Gefühle erfahren im künstlerischen Anschauen eine Entstofflichung: es wird ihnen das Aufregende, Anstachelnde, Erhitzende, Beängstigende des Begehrens und Wollens genommen, es geht in sie etwas von der hohen Ruhe der Kontemplation ein. Und das Kunstwerk selbst gewinnt den Charakter des Bild- und Scheinhaften. Dies ist die zweite Art der Reinigung, deren die Gefühle angesichts der Kunst teilhaftig werden.

Wenn nun diese Reinigung der Gefühle hinsichtlich aller Kunstwerke gilt, so muß sie den tragischen Dichtungen nach zwei Seiten hin in besonderem Grade zugesprochen werden. Denn dem Gehalt, der uns in diesen geboten wird, kommt, wie wir wissen, das Merkmal des Menschlich-Bedeutungsvollen in ausgezeichnetem Maße zu. Und ferner sind die durch das Tragische erregten Gefühle von besonders tiefgehender und starker Art. Mit

Rücksicht auf diesen hohen Grad der Intensität darf man gerade hier von Reinigung der Affekte reden.

Sonach würde die Aristotelische Katharsis, falls sie wirklich den Sinn einer Erhebung der Affekte zu Reinheit haben sollte, zwei wesentliche Seiten an der künstlerischen Wirkung des Tragischen in sich schließen. Kommt ihr dagegen jener erste Sinn zu, so fällt sie in die außerästhetische Wirkung des Tragischen.

Valentins Ansicht vom Tragischen.

Noch auf einen anderen außerästhetischen Erfolg der tragischen Erregung sei schließlich die Aufmerksamkeit gelenkt. Nach den Aufregungen und Schmerzen, die das Tragische in uns hervorbringt, kann uns durch Kontrast die darauf folgende Ruhe und Schmerzlosigkeit um so deutlicher und angenehmer zum Bewußtsein kommen. Ich erwähne diese außerästhetische Wirkung des Tragischen darum, weil sie von Valentin zur Hauptsache am tragischen Eindruck gemacht wird. Er gründet auf sie seine Ansicht vom Tragischen. Der tragische Dichter richte es mit bewußter Absicht so ein, daß durch die Schmerzerregungen die darauf folgende Ruhe als ein positives Gut mit um so größerer Kraft zur Wirkung gelange. Die Erinnerung an die Schmerzgefühle daure fort und bleibe lebendig; darum werde der schmerzlose, gleichgewichtsvolle Zustand als ein mit Wonnegefühl verbundener empfunden. Es komme im Tragischen auf das Erleben von schmerzlichen Empfindungen an, „die künstlich und absichtlich erregt werden, um dann wieder durch ihre Entfernung in uns eine willkommene Empfindung zu erregen". Der Sinn des Tragischen würde hiernach in dem wohltuenden Gefühle liegen, von den tragischen Schmerzen und damit von dem Tragischen selbst losgekommen zu sein.[1]) Valentin überschätzt somit eine bestimmte außerästhetische Wirkung des Tragischen derart, daß sie ihm als die Natur des Tragischen selber erscheint.

---

[1]) Veit Valentin, Das Tragische und die Tragödie. In der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folge. Bd. 5, S. 359 ff.

Fünfzehnter Abschnitt.

Tragischer Charakter und tragische Situation. Das Tragische der organischen, notwendigen und zufälligen Art.

Neue Frage.

Das tragische Grundgefüge steht uns fest. Es gilt nun, die Breite, in der sich das Tragische darlebt, das Geschehen, in dem es sich aufrollt, die menschliche Entwickelung, in der es sich vollzieht, zu betrachten. Wir sagen uns jetzt: das Tragische tritt immer als eine an Menschen sich verwirklichende Entwickelung in die Erscheinung. Nach dieser Seite hin soll nun das Tragische zergliedert werden.

Charakter und Situation.

Dabei stoßen wir auf den durchgreifenden Unterschied der Charaktere und der Situationen. Das Tragische kommt nur dadurch zustande, daß bestimmt geartete Menschen und bestimmte Lagen zusammenwirken. Die tragischen Keime, die in einer Person liegen, können durch die Beschaffenheit der umgebenden Verhältnisse entweder zu beschleunigter Entwickelung gebracht oder zurückgehalten oder vielleicht gänzlich unterdrückt werden. Und das Gleiche gilt von der tragischen Lage: die tragischen Gefahren, die in einer Situation liegen, können durch die Beschaffenheit der in sie hineingestellten Person entweder zur Entladung gebracht oder gehemmt oder gänzlich beseitigt werden.

Abhängigkeitsunterschiede zwischen Charakter und Situation.

Immerhin besteht ein Unterschied rücksichtlich der Abhängigkeit der beiden Bestandteile voneinander. Es gibt Personen, in denen die tragischen Anlagen und Gefahren so mächtig und zwingend sind, daß sich tragisches Unheil entwickelt, mag die Situation

welche Beschaffenheit immer haben. Diese Personen sind von so unseligem Gefüge und Gepräge, daß selbst bei günstigster, gesündester Lebenslage tragisches Verderben über sie hereinbricht. Wer die Anlagen eines Hölderlin, Grillparzer, Nietzsche besitzt, der gerät gänzlich unabhängig von Umständen und Verhältnissen in Unglück und Zerrüttung. Oder man denke an Kassandra, wie sie Schiller in seinem Gedichte schildert: ihr ist es gegeben, das Verderben vorauszusehen, das sie doch nicht wenden kann; wie auch immer die Umstände liegen mögen, ein tragisches Los ist ihr gewiß. Von tragischen Situationen dagegen gilt das Entsprechende nicht. Wenn die Situation auch noch so unheilsschwanger, noch so sehr tragisch geladen ist, so ist es doch darum keineswegs unvermeidlich, daß sie die darin stehende Person in tragischen Jammer stürze. Der jenem Satze entsprechende Satz würde lauten: es gibt Situationen, deren tragische Anlagen und Gefahren so mächtig und zwingend sind, daß sich für die darin stehende Person tragisches Unheil entwickelt, mag diese Person welche Beschaffenheit immer haben. Dieser Satz wäre falsch. So außerordentlich groß auch die tragische Gefahr irgend einer Situation sei, so kann doch die von dieser Situation umstrickte Person von so unerschütterlicher geistiger Kraft und Gesundheit oder von so anpassungsfähiger Umsicht und alles bewältigender Genialität des Handelns oder von so gleichmütigem Phlegma oder auch von so leichtfertiger, sanguinischer Oberflächlichkeit sein, daß sich für sie keine tragische Verwickelung ergibt. Es hängt daher die tragische Kraft der Situation von den dazu gehörigen Charakteren in höherem Grade ab als die tragische Kraft des Charakters von der Situation. Anders ausgedrückt: die Situation für sich, abgesehen von den darin stehenden Charakteren, kann niemals für das Zustandekommen des Tragischen bürgen; wohl aber kann zuweilen die Beschaffenheit einer Person, ganz unabhängig von den Situationen, das Entspringen tragischen Verderbens zur unvermeidlichen Folge haben. Doch bleibt natürlich auch in diesem Falle der Satz bestehen, daß das Tragische ohne Ausnahme in einem Zusammenwirken von Charakteren und

Situationen besteht. Denn wenn auch der tragisch gefährliche Charakter sich bei jeder beliebigen anderen Lebenslage zu tragischem Untergang entwickelt hätte, so ist doch das Tragische, wie es nun einmal tatsächlich in diesem Falle zustande gekommen ist, aus einem Zusammenwirken der tragischen Person mit den gegenwärtigen Umständen hervorgegangen.

Verschiedene tragische Bedeutung von Charakter und Situation.

Ein wichtigerer und tieferer Unterschied zwischen Charakter und Situation besteht indessen rücksichtlich ihrer tragischen Bedeutung. Der Sinn, in dem der Charakter und in dem die Situation als tragisch bezeichnet wird, ist von wesentlich verschiedener Art. Der tragische Charakter ist der Träger des Tragischen; er ist das, was da Leid, Sturz, Untergang, Schuld, Sühne an sich erlebt; in ihm entwickelt sich der Inbegriff von Seiten, die das Tragische bilden. Wenn dagegen eine Situation als tragisch bezeichnet wird, so ist damit nicht gesagt, daß sie an sich selber das Tragische aufweise und darlege. Es ist nur gemeint, daß sie entgegenkommende, fördernde, vielleicht nahezu nötigende Bedingungen für die Entwickelung der an den Charakteren sich vollziehenden tragischen Vorgänge enthalte. Der tragische Charakter stellt schlechtweg an sich selber das Tragische dar; die tragische Situation dagegen ist tragisch nur in dem Sinne, daß sie die an einem anderen sich vollziehende Entwickelung des Tragischen fördert. Das Wort tragisch hat in dem ersten Fall eine unmittelbar bezeichnende, in dem zweiten eine bloß hinweisende Bedeutung.

Tragisch gefährliche und ungefährliche Charaktere und Situationen.

Unter den mannigfaltigen tragischen Charakteren und Situationen interessieren uns vor allem diejenigen, die eine starke, drängende Anlage zum Tragischen in sich enthalten. Es gibt Charaktere, die eine tragische Entwickelung kaum vermuten lassen, geschweige denn zu einer solchen hindrängen. Nur dadurch, daß Umstände von besonders ungünstiger Beschaffenheit vorliegen, geraten sie in tragisches Leid. Die keusche, treue Kudrun im Epos kommt nur dadurch in Erniedrigung und Knechtschaft, weil ausgesucht widrige Geschicke über sie und die Hegelingen hereinbrechen. Und ebenso gibt es tragische Situationen, durch welche

tragische Verwickelungen nicht nahegelegt, nicht herausgefordert werden. Sie enthalten an sich nichts von tragischer Schwüle und Gepreßtheit und werden nur dadurch tragisch, daß Personen von besonders ungünstiger Eigenart in ihnen stehen. Die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Erbförster und seinem Herrn würde ohne alle Schwierigkeit ausgeglichen werden, wenn der Dichter beiden nicht einen so ausnahmsweise starren Kopf gegeben hätte. So stehen den tragisch gefährlichen Charakteren und Situationen solche von tragisch ungefährlicher Art gegenüber. In dem zweiten Falle wird die Tragik nicht von innen her, nicht organisch, sondern nur durch das tatsächliche Zusammentreffen mit der bestimmt gearteten Gegenseite erzeugt. Ich fasse zuerst die tragisch gefährlichen Charaktere ins Auge. Es gilt, die Fülle der hierher gehörigen Gestalten unter typische Formen zu bringen.

Tragisch gefährliche Charaktere: A. widerspruchsvolle Charaktere.

Die stärkste Gefahr tragischer Entwickelung kommt solchen Charakteren zu, die derart unausgeglichen, widerspruchsvoll, in sich unverträglich sind, daß ihnen mit hoher Wahrscheinlichkeit das Schicksal bevorsteht, von innen heraus unglücklich zu werden, sich an ihren Widersprüchen aufzureiben, an ihrem Zwiespalte zu Grunde zu gehen. Diese unselig angelegten Naturen tragen nicht die Bedingungen in sich, aus ihren inneren Nöten und Kämpfen zu gesundem Gedeihen, zu wohlgestimmtem Lebensgefühle, zu einer Entfaltung der Kräfte in wechselseitiger Ergänzung und Förderung emporzudringen. Sie arbeiten sich ab in inneren Reibungen, Stockungen, Verhärtungen; sie zerrütten sich in jähen Gegensätzen, heftigen Spaltungen und Zerklüftungen, in schroffem Wechsel von Aufschwung und Sturz; sie wüten gegen sich in Selbstbefehdungen und Selbstverwundungen. Es sind Menschen, die an sich selber leiden und zu Grunde gehen. Natürlich fehlt es bei dieser unseligen Beschaffenheit ihres Wesens auch nicht daran, daß sie mit ihrer Umgebung, mit den Verhältnissen und Menschen in Zwiespalt geraten. Die innerlich unzweckmäßig gearteten Naturen erweisen sich auch als äußerlich unzweckmäßig, als unbrauchbar für die Außenwelt, als untüchtig im Kampfe ums Dasein. Sie

sind den Verhältnissen und ihren Anforderungen nicht gewachsen, vermögen sich den Dingen und Menschen weder anzupassen, noch sie zu beherrschen. So entstehen im Gefolge der inneren Zerrissenheiten meistens auch noch Zerwürfnisse mit der Welt. Ich will diese erste Art der tragisch angelegten Personen als die tragisch widerspruchsvollen Charaktere und die entsprechende Tragik als die Tragik des inneren Zwiespaltes bezeichnen. Es wäre zu weit gegangen, wenn man, wie z. B. Klein in seiner Geschichte des Dramas tut,[1]) nur solche gebrochene, kranke Charaktere als tragisch gelten lassen wollte. So viel aber ist richtig, daß derartige Charaktere einen ganz besonders günstigen Schauplatz für starke und tiefe Entfaltung des Tragischen darbieten.

Hier sei an den siebenten Abschnitt erinnert, wo das Tragische des inneren Kampfes behandelt wurde (S. 119 ff.). Das Tragische des inneren Kampfes schließt das jetzt behandelte Tragische des inneren Zwiespaltes in sich. Jenes ist von weiterem Umfang, denn es umfaßt auch alle solche Fälle, in denen der innere Kampf nicht so sehr aus der unseligen inneren Beschaffenheit der Person, als vielmehr aus ungünstigen äußeren Verhältnissen entspringt (vgl. S. 145 f.).

1. Typus der sittlichen Zwiespältigkeit.

Aus den mannigfaltigen Formen, in denen sich das Tragische des inneren Zwiespaltes darstellt, hebe ich zwei wichtige Typen hervor. Besonders häufig begegnet in der Dichtung des Tragischen der Zwiespalt zwischen hochfliegendem, dem Idealen und Unendlichen zugewandtem Streben und unersättlicher Gier nach Sündhaftem, Niedrigem, Nichtigem. Der Geist ist in ein edles, freies, göttliches und ein gemeines, sklavisches, irdisches Selbst auseinandergerissen. Er lebt in einer großen Sache, zugleich aber wird er zu dem Flitter und Schmutz des Daseins herabgezerrt; er ist hingegeben an das Streben nach dem, was den Menschen adelt, beglückt, erlöst, zugleich aber ist er von enger, dumpfer,

[1]) J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas, B. 1, S. 10 f.

knechtender Ichsucht erfüllt. In einer Fülle von Formen findet sich dieser Zwiespalt verwirklicht. Die ideale Seite äußert sich bald als Streben nach tiefdringendem, weitaufhellendem Erkennen, bald als heißer Drang, die Menschheit zu Glück, Freiheit, Größe zu führen, sei es durch staatliche und gesellschaftliche, sei es durch religiöse Umwälzung, bald als überquellender, künstlerischer Schaffensdrang, bald als mystische Sehnsucht, mit Natur und Gott eins zu werden, bald in anderen Formen. Ebenso kommt auch die niedrige Seite verschiedenartig zum Ausdruck: als wüste Gier nach geschlechtlichen Genüssen, als Sucht nach rücksichtsloser Befriedigung des ruhmgierigen, eitlen, kleinen Selbstes, als hartes, skrupelloses Streben nach Macht und Herrschaft, nach Unterdrückung und Knechtung der Menschen.

Beispiele. Als Beispiel fällt wohl jedermann die Gestalt Fausts ein: der edlen Leidenschaft des nie sich befriedigenden Forschens steht der wilde Drang, die groben Genüsse des Lebens, besonders die Liebe, bis in die dunkelsten Tiefen durchzukosten, gegenüber. Diesem gemeinsamen Grundzwiespalt fügen die einzelnen Faustdichtungen noch manche Besonderheiten auf der idealen wie irdischen Seite hinzu: der Marlowesche Faust verbindet mit dem Erkenntnisdurste zugleich den berauschenden Gedanken des übermenschlichen Herrschens über die Natur; noch mehr zeigt der Grabbesche ein wüstes Streben nach unerhörter Machtfülle; im Goetheschen Faust dagegen gesellt sich zum Wissensdurste die Sehnsucht, mit der lebensvollen Natur in ihren Quellen und Wurzeln eins zu werden. In Lenaus Faust wiederum ist der ganze Zwiespalt in das Element des Weichen, Schwermütigen, Sentimentalen getaucht. Dagegen gehört Calderons Magus, trotzdem in ihm gleichfalls Wissensdurst und Liebesgier streiten, nicht zu den tragisch gefährlichen Charakteren; und zwar darum nicht, weil ihm die Liebesgier rein supranaturalistisch eingeimpft wird. Auch beim Maler Müller erscheint die tragische Gefährlichkeit Fausts dadurch herabgedrückt, daß Faust erst durch Wechsler und Juden in Not und Elend gebracht werden muß, ehe er sich zu dem Entschluß getrieben fühlt, mit der Hölle in ein Bündnis zu treten. Als Beispiele für andere Arten des

Zwiespaltes zwischen Göttlichem und Irdischem nenne ich Shakespeares Antonius in dem Stück „Antonius und Cleopatra", Byrons Manfred und Harold, Roquairol in Jean Pauls Titan, Richard Wagners Tannhäuser, besonders aber seinen Wotan, diese gewaltige Verkörperung der Welt des „Willens" (denn auch bei Schopenhauer entwickeln sich aus dem finsteren, gierigen Weltwillen die hohen Gestaltungen des Geistes: Mitleid, Entsagung, Weisheit); ferner Johann von Leyden, Danton bei Hamerling, Catilina in Ibsens Jugenddrama, die Brüder Iwan und Dmitry in der ungeheuren Dichtung Dostojewskys „Die Brüder Karamasaw", Mirabeau in delle Grazies Robespierre. Die Geschichte der Philosophie weist mehrere Persönlichkeiten auf, die hierher gehören: Augustin, Abälard, Rousseau, Schopenhauer. Aus dem Reich der Dichtkunst nenne ich Petrarca, Johann Christian Günther, Bürger, Grabbe, Byron. Sie alle haben an dem grob Irdischen in ihrer erhaben geistigen Natur bitter gelitten.

2. Typus der seelischen Disharmonie.

Der jetzt betrachtete innere Zwiespalt läßt sich unter die Formel bringen, daß in derselben Person ein zerrüttender Widerstreit zwischen Wert und Unwert, zwischen Hohem und Niedrigem, zwischen Göttlichem und Tierischem oder Teuflischem vorliege. Ein innerer Zwiespalt anderer Art ist dort vorhanden, wo sich die verschiedenen seelischen Betätigungen, ohne daß ein sittlicher Mangel zugrunde läge, in dem Verhältnis des Zuviel und Zuwenig zueinander befinden. Soll eine wohlgeordnete, kraftvolle, gesunde, glückliche Entfaltung des Individuums zustande kommen, so müssen sich die seelischen Tätigkeiten derart zueinander verhalten, daß sie sich wechselseitig ergänzen, ausgleichen, einschränken, fördern. Sie müssen sich gegenseitig solche Bedingungen gewähren, daß ihre Entwickelung vor greller Einseitigkeit, bedrohender Wucherung, gefahrvoller Verkümmerung, vor Überverfeinerung, Einpressung, Erstarrung bewahrt bleibt. Wirft sich dagegen die Kraft der Seele ganz nach einer Seite, so daß hier eine Übersteigerung in Wachstum und Leistungsfähigkeit stattfindet, während anderen Richtungen ihres Lebens alle Säfte entzogen werden, so ist mit diesen heftigen Gleichgewichtsstörungen ein nur

zu günstiger Boden für schmerzvolle Aufregungen, dumpfe Niederdrückungen und Verödungen, für aufreibende Zerwürfnisse mit sich und der Welt geschaffen. Von welcher Furchtbarkeit die Seelenstürme solcher Naturen sein können, kann man sich vor Augen führen, wenn man sich etwa die bis in die Abgründe ertöteten Selbstgefühls und äußerster Selbstverachtung führende Entwickelung des jungen Reiser, die Moritz in seinem psychologischen Roman mit staunenswerter Meisterschaft geschildert hat, vergegenwärtigt. So gesellt sich jenem Typus der sittlichen Zwiespältigkeit ein Typus der seelischen Disharmonie hinzu.

a) Erkrankung des Willens.

Auch dieser zweite Typus der widerspruchsvollen Charaktere stellt sich in reicher Vielgestaltigkeit dar. Das bedeutendste tragische Gewicht kommt jenen Fällen zu, in denen Schwächung und Erkrankung des Willens stattfindet. Nehmen wir an: Phantasie und Grübelei seien gewaltig entwickelt, und zwar arbeiten sie mit Hast und Sucht in der Richtung des Erschreckenden, Beängstigenden; die Empfänglichkeit gegen die Eindrücke der Welt sei bis zu Überempfindlichkeit und auflodernder Überreizbarkeit gesteigert; besonders auf alles Störende, Zweckwidrige, Häßliche, Gemeine antworten Sinne und Gemüt unverhältnismäßig beunruhigt und aufgeregt; zugleich sei für alles Hohe, Ideale, Schöne lebhaftes Verstehen und Sehnen vorhanden, so daß auch die Ansprüche, die das Gemüt an die Welt und an sich selber stellt, hochgespannter und fast unerfüllbarer Art sind; auch sei das Gemüt so angelegt, daß es lange und schwer an den Eindrücken zehrt und trägt. Man stelle sich nun vor, daß ein so gearteter Mensch unter dem Einfluß und Druck dieser stark einseitig entwickelten Richtungen seines Geistes einen verkümmerten Willen habe. Ein solcher Mensch wird vor lauter Grübeln und Schwernehmen, vor lauter schnellverrauchenden Affekten und mißtrauischen, müden Stimmungen zu keinem Entschluß zu kommen, niemals den richtigen Augenblick für das Handeln zu ergreifen und niemals die richtigen Mittel und Ziele zu treffen vermögen. Vielleicht ist ihm auch noch dazu die Gabe klarer und ruhiger

Überlegung versagt. Man kann sich vorstellen, zu welch aufreibenden Kämpfen mit sich und der Welt ein so gearteter Mensch fast notwendig kommen müsse.

Hamlet, Goethes Tasso, Grillparzers Kaiser Rudolf der Zweite können uns diesen unseligen Menschentypus in verschiedenen Formen vor Augen führen. Doch auch in anderem zwiespältigen Zusammenhange kann Verwirrung und Verkümmerung des Willenslebens vorkommen. Grillparzers Sappho kann als Beispiel dienen: Sappho lebt auf den erdentrückten Höhen der Kunst; dadurch ist ihr der Blick für die Erfordernisse des Lebens und für ihr eigenes Können auf dem Schauplatze des Lebens geschwächt worden; und doch ist anderseits gerade infolge ihres Verweilens im Reiche des Idealen ihr Durst nach irdischem Leben und sinnenfreudiger Liebe heftig rege geworden; so wagt sie sich denn in Leben und Liebe hinein, begeht jedoch dabei einen Fehlgriff um den anderen; die in reineren Welten lebende Dichterin zeigt sich dem gröberen irdischen Dasein nicht gewachsen und gerät so in Zerrüttung und Untergang. Grillparzers Sappho bringt mich auf die intim charakterisierte Malerin Olly in Helene Böhlaus Roman „Der Rangierbahnhof": hier hat die fieberhafte Leidenschaft für Kunst und Ruhm und das rasende Arbeiten vor der Staffelei zur Kehrseite die naiv egoistische, völlige Vernachlässigung aller anderen Pflichten und Rücksichten, besonders derer gegen ihren guten, tüchtigen Mann. Anders wieder ist es bei Kellers Grünem Heinrich: hier ist es die sinnreich träumende, gedankenspinnende Künstlernatur, die ihn in allgemeine dumpfe Untätigkeit, in gefahrvolle Willenserkrankung bringt. Und der Grüne Heinrich wieder führt mich auf Grillparzers Armen Spielmann und den Doktor Faustino in Don Juan Valeras gleichnamiger Novelle. Um die überreiche Mannigfaltigkeit hierhergehöriger Charaktere anzudeuten, nenne ich noch Neschdanow in Turgenjews Neuer Generation, Skule in Ibsens Kronprätendenten. Auch Ibsens Julian gehört hierher: er krankt am Christentum; der christliche Teil seines Wesens raubt ihm Lebens- und Schönheitsfreudigkeit, erfüllt ihn mit Furcht, lähmt seine Tatkraft.

Beispiele.

b) Andere Fälle.

Doch stellt sich der Typus der seelischen Disharmonie auch in Formen dar, die mit Willenserkrankung wenig oder nichts zu tun haben. So liegen in Hebbels Judith eine männlich heldenhafte Seele und das dunkle Verlangen nach den Mysterien der Geschlechtlichkeit in Kampf miteinander. In Hebbels Herodes wieder ist äußerste Maßlosigkeit der eigenen Launen und Gelüste mit höchsten Ansprüchen an die Beständigkeit und Unterwerfung der anderen gepaart. Ähnlich ist es bei dem König in Fuldas Talisman; nur daß hier die tragische Zerrüttung schließlich in Heilung umschlägt. Oder man denke an solche Menschen, in denen feuriges Gefühl mit eiskaltem Verstand, schwärmerisches Bedürfnis nach Idealen mit zweifelnder und verneinender Grübelei verbunden ist. Nietzsche kann hierfür als ausgezeichnetes Beispiel dienen. Auch Heinrich Heine besaß etwas von der Anlage zu tragischen Schmerzen, die in dieser Richtung liegen. In der äußerst verwickelten Natur Petschorins bei Lermontow bildet das Zusammen von heißer, jäher Leidenschaft und erkältender, neugieriger Selbstbeobachtung wenigstens eine Seite. Bei Heinrich Kleist wieder lag das heftige, heilige, verzehrende Ringen nach der Verwirklichung eines höchsten Kunstideals im Widerstreite mit seinem künstlerischen Können und seiner sich nur schwer befriedigenden Natur. Oder man lese etwa die von Hebbel unter der Überschrift „Dem Schmerz sein Recht" vereinigten Gedichte: hier spricht sich ein Gemüt aus, für das hohes, ernstes Schaffen von vornherein gleichbedeutend ist mit qualvollem Ringen, mit blutender Selbstzerstörung. Mit Nachdruck ist hier Jean Paul zu erwähnen: nicht viele andere Dichter haben eine so große Anzahl verwickelt und eigenartig zerrissener Charaktere geschildert. Man vergegenwärtige sich etwa Siebenkäs: wird ihm auch schließlich himmlisch hohes Glück zuteil, so hat er dies doch mit einem jämmerlich wund geriebenen, tausendfach zerschnittenen Herzen erkaufen müssen. In seinem Kampfe mit der zunehmenden Verarmung, mit der Natur seiner Lenette, mit seiner eigenen Natur, besonders auch in der phantastischen Todesbetrugskomödie, sodann bei dem Grafen in Vaduz und bei dem letzten Besuche in Kuhschnappel — überall

hier ist eine Fülle tieftragischen Leides vorhanden. Und dieses Leid stammt letzten Endes aus der widerspruchsvollen Natur des Siebenkäs: aus der Mischung von überreizbarer Weichheit, phantastischer Einbildungskraft, tollem Humor und ätzendem Verstande, aus der Mischung von zärtlicher Enge und kühner Weite, von Verschnörkelung und Freiheit, von unschuldsvoller Kindlichkeit und wilder Narretei. Auch sein Doppelgänger Leibgeber fällt vielfach unter das Tragische. Er ist ein Humorist, in dem das Tragische einen starken, aber überwundenen Bestandteil bildet; ein Humorist der freien, selbstherrlichen Art, der mit seinen tragischen Gefühlen kurz und gut fertig wird. Auch mit den beiden vergletscherten Naturen Lord Horion im Hesperus und Ritter Gaspard im Titan gehört Jean Paul hierher: durch ihren eisigen Panzer zuckt ihre heiße Leidenschaft, durch ihre verletzende Härte ihre hohe Seele hindurch.

B. Tragisch gefährliche Charaktere ungespaltener Art.

Bisher habe ich von solchen Charakteren gesprochen, die so zwiespältig sind, daß für sie die hohe Gefahr besteht, an ihrem inneren Zwiespalt tragisch zu leiden. Jetzt soll von Charakteren die Rede sein, die tragisch gefährlich sind, ohne in solchem inneren Zwiespalte zu stehen. In kurzer Bezeichnung läßt sich demnach sagen: die tragisch gefährlichen Charaktere sind teils zwiespältiger, teils ungespaltener Art.

Insbesondere gehören zu dem zweiten Grundtypus stark einseitige Charaktere: Menschen von ungestümer Liebesleidenschaft, von ungebändigtem, trotzigem, gewalttätigem Herrscherwillen, Menschen, die von einem wilden, rasenden Dämon getrieben werden, aber auch Menschen, die nichts als weiches Gefühl, stilles Gemüt sind, die gegen die Stöße der Welt nicht nur der Waffen, sondern auch der schützenden Schale entbehren. Freilich gilt auch von diesen Menschen, daß sie aus dem Gleichgewicht gerückt sind, und man könnte daher versucht sein, sie zu dem Grundtypus der in sich zwiespältigen Charaktere zu zählen. Allein es fehlt ihnen das wesentlichste Merkmal: sie leiden nicht an ihrer Zwiespältigkeit, sie zerfallen nicht schmerzvoll in sich, sie reiben sich nicht in inneren Kämpfen auf. Prallte ihre Natur nicht mit der feindlichen Welt zusammen, so würden sie sich in ihrer Einseitigkeit

völlig wohl fühlen. Es besteht also in der Tat ein durchgreifender Unterschied zwischen ihnen und dem ersten Grundtypus der tragisch gefährlichen Charaktere. Natürlich fehlt es auch nicht an Übergängen, das heißt an tragisch gefährlichen Charakteren, die nur einen Ansatz von innerer Spaltung zeigen, oder in deren Darstellung der Dichter doch die inneren Spaltungen und Kämpfe zurücktreten läßt, so daß der Nachdruck auf der Schilderung ihrer heftigen Einseitigkeit liegt. Unter die folgenden Beispiele lasse ich auch solche Übergangsfälle mit einfließen.

Es liegt schon in der Beschaffenheit des zweiten Grundtypus ausgesprochen, daß den hierher gehörigen Charakteren eine geringere tragische Gefährlichkeit zukommt. Das tragische Unglück entsteht hier weniger von innen heraus als dort; es kommt hier mehr als dort auf die umgebenden Verhältnisse und Menschen an. Die Charaktere dieser zweiten Art gehören nur insofern zu den tragisch gefährlichen Naturen, als, wie nun einmal die Welt, sei es überhaupt, sei es in gewissen Zeiten, Völkern, Kreisen beschaffen ist, die hohe Wahrscheinlichkeit besteht, daß sich Situationen finden werden, in denen sie in tragisches Unglück geraten.

Beispiele.

Beispiele bieten sich dar, wohin wir blicken. Romeo und Julia, diese elementaren, engen, maßlos heftigen Sinnlichkeits- und Phantasiemenschen gehören ebenso hierher wie der harte, stolze, gewalttätige Willensmensch Coriolan. Aus Kleists Gestalten hebe ich Penthesilea, aus denen Grabbes Napoleon, aus Grillparzer den wortlos und eingepreßt leidenschaftlichen Melancholiker Leander und den herrschgierigen Ottokar, aus Meyer den willensstrotzenden Jürg Jenatsch und seine Lucretia, aus Wildenbruchs Karolingern den vom Dämon wilden, alles wagenden Ehrgeizes besessenen Grafen Bernhard hervor. Weit über alle diese Beispiele ragt aber Ibsens Brand empor. Er ist ein ideal gerichteter Willensriese, der stets das Äußerste von sich selbst und den anderen fordert, der nur das Wollen für echt und verdienstlich hält, das sich unter den einschneidendsten Opfern, unter schmerzvollem Bruch mit allem Menschlichen und Natürlichen, unter Not und Schrecken, unter erbarmungslosem Sichselbstwehetun vollzieht.

Will man Beispiele für die heftige Einseitigkeit in Gestalt der jähen Gier nach den wilden, glänzenden Genüssen des Lebens, so kann man an Gestalten Balzacs, etwa an Raffael in Peau de chagrin oder an Rastignac im Père Goriot denken. Bei Balzac haben die Begierden und Leidenschaften, wenn sie sich einer Menschenseele bemächtigen, etwas heiß Auffahrendes, kalt und unerbittlich die edleren Triebe Niederhaltendes, das Verderben des Menschen gleichgültig und grausam Herbeiführendes. Ein hervorragendes Beispiel wilder, trunkener, despotischer Lebens- und Liebesgier findet sich in Laubes Jugenddichtung „Das junge Europa": Hippolyt, der Ardinghello des jungen Deutschland, endet schließlich als verwüstete Ruine. Will man dagegen ein Beispiel für einen Charakter, der durch das Übermaß hoher Liebe, durch den Überschwang zarter Sehnsucht, durch das fast Übermenschliche heiliger, entrückter Stimmungen tragisch gefährlich ist, so kann man an Shelley denken, wie er sich beispielsweise in der Dichtung „Alastor" ausspricht.

Die tragische Entwickelung und die innere Notwendigkeit.

Öfter begegnen wir in Darstellungen der Ästhetik und Poetik, ebenso in Besprechungen von Dichtern und Dramen der Auffassung, daß sich in der dichterischen, namentlich dramatischen Gestaltung des Tragischen das tragische Schicksal mit innerer Notwendigkeit, ohne die Hilfe von Zufällen, aus den Charakteren entwickeln müsse. So lesen wir bei Hettner: die Welt des Dramas sei die Welt innerer Notwendigkeit; alles, was der inneren Notwendigkeit widerspreche, sei vom Drama, insbesondere von der Tragödie, für immer ausgeschlossen; daher dürfe in der tragischen Dichtung nirgends dem Zufall Spielraum gegeben werden.[1])

Kaum auf einem anderen Gebiete begegnet man soviel übertriebenen, unbestimmten Redensarten als auf dem der ästhetischen

---

[1]) Hettner, Das moderne Drama. Braunschweig 1852. S. 110 ff. Vgl. S. 33. Auch Freytag versucht, den „Zufall" aus dem Drama hinwegzudeuten. Ihm ist der Zufall im Drama, soweit er richtig verwendet ist, im Grunde „ein aus den Eigentümlichkeiten der Charaktere hervorgegangenes Motiv" (Die Technik des Dramas, S. 271). Auch Hartmann ist gegen den Zufall ungerecht (Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 298 f.).

Kritik. Dahin gehört auch die Wendung, daß sich in der Tragödie die ganze Handlung mit innerer Notwendigkeit aus den Charakteren ergeben müsse. Es schwebt hierbei etwas Richtiges vor; allein es ist kritiklos und übertrieben zum Ausdruck gebracht. Wir haben gesehen: selbst die auf das Tragische innerlich angelegten Charaktere bedürfen in der Regel, wenn die tragische Anlage sich zu wirklicher Tragik entwickeln soll, passender, fördernder Situationen. Nur in verhältnismäßig seltenen Fällen liegt die Sache so, daß sich die tragische Anlage, mag die Situation sein, welche sie wolle, also mit voller Gleichgültigkeit, gegen die Beschaffenheit der Situation, rein aus innerem Zwang heraus in wirkliche Tragik umsetzt. Nur in diesen wenigen Fällen kann man mit Recht sagen, daß sich die tragischen Handlungen und Schicksale innerlich notwendig aus den Charakteren entfalten. In der weitaus größeren Mehrzahl der Fälle dagegen bedürfen selbst die tragisch gefährlichen Charaktere geeigneter, begünstigender Situationen; und da aus den Charakteren keineswegs notwendig folgt, daß solche Lagen für sie eintreten, so kann dieses Eintreten rücksichtlich der Charaktere als zufällig bezeichnet werden. Es ist Zufall, daß Hamlet einen ruchlosen Frevler zum Oheim hat; daß Antonius auf ein Wesen von dem bestrickenden Reiz der Cleopatra trifft; oder daß Graf Essex bei Laube unter einer Königin lebt, die ihre Günstlinge mit Eifersucht bewacht. Doch empfinden wir das Walten solchen Zufalles keineswegs als störend; denn wir wissen: zur Entwickelung eines Charakters, zum Handeln gehört, wie die menschlichen Dinge nun einmal geordnet sind, das Dazutreten von Situationen, die von dem Charakter unabhängig sind. Wir sind hiermit auf den Zufall in einem anderen, weiteren Sinne gestoßen, als der ist, in dem oben (S. 94 ff.) vom Zufall gehandelt worden war. Dort war vom Zufall als von einem fühlbar überraschenden, störenden, unterbrechenden Ereignis die Rede gewesen. Jetzt hat er die weitere Bedeutung, daß er alle Umstände und Begebenheiten, soweit sie von dem Menschen nicht herbeigeführt und beeinflußt sind, umfaßt. Und da sehen wir, daß der Zufall in diesem weiten Sinne einen unentbehr-

lichen Bestandteil jedweder tragischen Entwickelung ausmacht. Selbst bei jenen allergefährlichsten tragischen Charakteren, von denen soeben die Rede war, würde die Entwickelung der Tragik einen anderen Gang nehmen, wenn die Umstände und Begebenheiten, unter denen sie vor sich geht, „zufällig“ anders folgten oder anders gestaltet wären. Man denke etwa nur daran, daß auch die Entwickelung der innerlichsten Angelegenheiten auf Schritt und Tritt mehr oder weniger davon abhängig ist, daß bestimmte Personen gerade jetzt eintreten, gerade jetzt weggehen, abreisen, gerade jetzt zur Stelle sind oder nicht sind, daß das Gespräch absichtslos diese oder jene Wendung nimmt, diesen oder jenen Gegenstand berührt. Man nehme jedes beliebige Drama, und es wird sich zeigen lassen, daß die dargestellte Entwickelung anders ausgefallen wäre, wenn in diesen Kleinigkeiten „zufällig“ andere Reihenfolgen und Gruppierungen stattgefunden hätten. Es kommt nur darauf an, daß diese „Zufälle“ durch die Kunst des Dichters so dargestellt werden, als ob sie zwanglos einträten, als ob das natürliche Rollen der Dinge sie so mit sich brächte. Dann empfinden wir diese „Zufälle“ nicht als irgendwie störend, ihre zufallsmäßige Natur kommt uns nicht zu Bewußtsein. Die Zufälle erscheinen uns als Glieder des notwendigen Ganges der Dinge.

Tragisches der organischen Art.

So dürfen wir denn den Zusammenhang zwischen dem tragisch angelegten Charakter und der diesen Anlagen entsprechenden wirklichen Entwickelung des Tragischen, trotz der hereinspielenden Zufälle, als einen organischen Zusammenhang und das Tragische, das sich in dieser Weise entwickelt, als ein Tragisches der organischen Art bezeichnen. Ich sage absichtlich: „ein“ Tragisches und nicht: „das“ Tragische der organischen Art. Denn es werden uns noch andere Zusammenhänge im Tragischen begegnen, die entweder in der Weise des Organischen oder des Unorganischen behandelt werden können. Demnach gibt es, wie wir weiterhin sehen werden, nach verschiedenen Richtungen hin organische Gestaltungen des Tragischen. Hier sind wir auf die erste und ohne Zweifel wichtigste Form der organischen Gestaltungsweise des Tragischen gestoßen.

Zufälliges Entspringen des Tragischen aus dem Charakter.

Das volle Gegenteil findet dort statt, wo ein Mensch lediglich dadurch in tragische Verwickelung gerät, daß er eine Handlung begeht, die mit seinem Charakter nur äußerlich, lose, oberflächlich zusammenhängt. Es ist eine Unvorsichtigkeit, eine Unbesonnenheit, ein dummer Streich, ein Sichhinreißenlassen durch den Affekt des Augenblicks oder eine ähnliche Geringfügigkeit, wodurch der Mensch den Anstoß gibt, der das tragische Unheil ins Rollen bringt. Hier ist sonach nicht nur nicht die Rede von innerer Anlage des Charakters zum Tragischen, sondern es kann nicht einmal soviel behauptet werden, daß die Handlung, die in ihrem Zusammenwirken mit der Situation die tragische Entwickelung ergibt, aus dem Kern des Charakters, aus seinen beherrschenden Interessen, aus seinen durchgreifenden Betätigungen folge. Es ist mithin etwas für das Wesen dieses Menschen Zufälliges, was den Anstoß zur tragischen Entwickelung bildet. Man darf daher hier von einem Tragischen der zufälligen Art reden. Hier bedeutet Zufall etwas Ähnliches wie im sechsten Abschnitt (S. 94 ff.): es handelt sich um das Zusammentreffen einer in sich geschlossenen, zusammengehörigen Ursachenverkettung mit dem Gliede einer abseits verlaufenden, nur äußerlich hinzutretenden Ursachenreihe. Nur oberflächlich hängt die Unvorsichtigkeit, Geschwätzigkeit oder was es sei, mit dem Wesenskerne der Person zusammen, und doch muß dieser Wesenskern alles Leid, was aus jener Schwäche folgt, auf sich nehmen.

Beispiele.

So hat bei Siegfried im Nibelungenlied und im Hebbelschen Drama das Tragische seinen Ursprung in Übereilung, in einem Übersehen der bösen, verwickelungsreichen Folgen. Freilich hängen diese Fehlschritte mit Siegfrieds Gutherzigkeit und Vertrauensseligkeit zusammen, aber sie sind doch ein Nebenbei; man kann sie sich wegdenken, ohne daß in der Entfaltung von Siegfrieds Wesen etwas Erhebliches fehlte. Auch Kriemhilds Schuld ist von dieser unwesentlichen Art: von Brunhild schwer gereizt, demütigt sie diese unter Preisgebung des ihr von ihrem Gatten soeben anvertrauten unheilvollen Geheimnisses; und weiterhin schwatzt sie dem listigen Hagen das Geheimnis von Siegfrieds verwundbarer

Stelle aus. Ein Sichhinreißenlassen vom Affekte des Augenblicks als Ursache der tragischen Wendung des Geschickes finden wir auch bei Adrienne Lecouvreur in dem Drama Scribes: schwer gereizt, schleudert die Schauspielerin ihrer siegesgewissen Nebenbuhlerin tödlich beleidigende Racinesche Verse ins Gesicht und ruft hierdurch die unverzügliche verderbenbringende Rache der tief Beleidigten hervor. Ein weiteres Beispiel ist Schillers Marquis Posa. Das Pathos dieses Mannes besteht in der ungeteilten Hingabe an die Ideale der Freiheit und Menschenbeglückung. Allein sein Unglück und Untergang folgt nicht unmittelbar hieraus, sondern aus seinen übereilten, ungeschickten Intrigen, aus seinem unüberlegten Spielen mit dem Zufall. Auch an die Erzählung „Unsühnbar" von Ebner-Eschenbach mag erinnert werden: woran Maria ihr ganzes Lebenlang tragisch leidet, dies war eine augenblickliche, ihr selbst unbegreifliche Überrumpelung ihres reinen Wesens durch sinnliche Begierde. Ebenso gehört Antinous in Heyses Trauerspiel „Hadrian" hierher: wenn Antinous seinen väterlichen Freund, den Kaiser, vergiften will, so hängt dies mit dem Kern seines Wesens nur wenig zusammen; nur die ganz ungewöhnlichen Umstände führen seine edle, treue Natur zu solcher Verirrung. Es ist ein augenblickliches Sichselbstverlieren, in das Antinous hineingerät. Etwas anders liegt die Sache bei Ottilie in Goethes Wahlverwandtschaften: hier nimmt zwar nicht die Schuld und das Verderben Ottiliens mit einer nebensächlichen Äußerung ihres Charakters den Anfang; wohl aber entstehen ihre tragischen Schmerzen auf Veranlassung einer Unvorsichtigkeit. Erst indem sie das Kind in den See fallen läßt, wird ihr Inneres blitzartig umgewandelt und ihre bis dahin einig in sich ruhende Natur in die Qualen des Schuldgefühls und der Entsagung geworfen. Erst von diesem Zufall an wirkt Ottilie als tragische Person.

Beteiligung des Charakters mit seinen Grundeigenschaften an dem Entspringen des Tragischen.

Natürlich gibt es auch Fälle — und sie sind überaus zahlreich —, die in der Mitte zwischen dem Tragischen der organischen und dem der zufälligen Art liegen. Ich fasse sie als **Tragisches der notwendigen Art** zusammen. Diese mittlere Beschaffenheit ist dort vorhanden, wo einerseits der Charakter keine starke Anlage

zum Tragischen in sich enthält, anderseits aber auch die tragische Entwickelung nicht aus einer geringfügigen, nebensächlichen Äußerung des Charakters entspringt, sondern wo sich das Tragische aus dem Zusammenwirken des sich in seinen Grundeigenschaften, in seinen beherrschenden Interessen und Zielen auslebenden Charakters mit gefahrvollen Situationen ergibt. Der Charakter entwickelt sich aus seinem Kerne heraus ins Tragische hinein; doch aber ist der Charakter für sich allein nicht tragisch gefährlicher Art; erst durch die Lage, in die er hineingestellt ist, entsteht die tragische Gefahr.

Beispiele. Schillers Wallenstein kann dieses Tragische der mittleren Art erläutern. Wallenstein ist von dem Dämon der Macht und Herrschaft erfüllt. In ihm glüht das Verlangen, den Genuß seiner Macht ins Unerhörte zu steigern. Doch ist er nicht einseitiger Willens- und Leidenschaftsmensch. Ihm ist ebensosehr der Zügel ruhiger Überlegung gegeben. Er hat die Gabe und das Bedürfnis bedächtigen Umsich- und Insichblickens, hoch über den Dingen schwebender Gedankenverknüpfung. Auch fehlt es ihm nicht an lebhaftem Sinn für das Gute nnd Rechte, für Menschlichkeit und Vaterland. Wallenstein gehört daher nicht zu den tragisch gefährlichen Charakteren. Viel weniger noch natürlich kann davon die Rede sein, daß sich für Wallenstein das Tragische aus einem oberflächlichen, äußerlichen Versehen oder Fehltritt ergäbe. Vielmehr liegt bei ihm die Sache so, daß sich die tragische Gefahr aus dem Zusammenwirken einer versuchungsreichen Situation mit einem Charakter erzeugt, der in dieser Lage durch die Gesamtheit seines eigenartigen Wesens zu verhängnisvollem Handeln getrieben wird. Oder man denke an Othello. Niemand wird diesen Charakter in seiner Mischung von elementarer strotzender Männlichkeit und treuherziger, unerfahrener Kindlichkeit als tragisch gefährlich bezeichnen. Wohl aber darf man sagen, daß sich in der Leichtgläubigkeit und Besinnungslosigkeit, mit der er dem Jago in sein plumpes Netz fällt, Othello in seiner Größe und Kleinheit, in seiner Menschlichkeit im guten wie üblen Sinne, kurz in den Grundzügen seines Wesens zum Ausdruck bringt. Ein vielleicht noch

deutlicheres Beispiel bieten Goethes Wahlverwandtschaften dar: keine der vier Personen, die in Liebe verstrickt werden, ist von sich aus auf das Tragische angelegt; wenn sie dennoch aus den Grundzügen ihres Wesens heraus in tragische Kämpfe geraten, so ist dies durch ihr Zusammengebrachtwerden unter besonderen Umständen herbeigeführt. Auch an Grillparzers Bancbanus ließe sich dieses Tragische der notwendigen Art vortrefflich verdeutlichen. So ist auch Indiana in George Sands Roman zu beurteilen: nur neben dem rohen Gatten gerät diese bleiche, ätherische, heiße, heftige Seele in Liebestragik.

Ästhetischer Wert des Tragischen der notwendigen und der zufälligen Art.

Fragt man nach dem ästhetischen Wert der drei Arten des Tragischen, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Tragische der zufälligen Art dem der organischen und dem der notwendigen Art nachsteht. Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß das Tragische der zufälligen Art unser Bedürfnis nach strenger Gliederung, nach einheitlichem Zusammenhange des Kunstwerkes nicht in dem Grade befriedigt wie das Tragische der beiden anderen Arten. Aber auch für tiefgehende Charakterisierung, für Ausschöpfung des Menschlichen gibt das Tragische der zufälligen Art nicht so günstige Gelegenheit. Wo das Tragische aus dem Kerne des Charakters fließt, dort kann der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen in der Regel besser genügt werden. Auch in den bisherigen Theorien des Tragischen wird der Vorzug der organischen Vermittelung vor den zufälligen Zusammenhängen meistens — sei es ausdrücklich oder stillschweigend — anerkannt. Wenn Vischer z. B. das „Tragische des sittlichen Konflikts" über das „Tragische der einfachen Schuld" stellt, so geschieht dies hauptsächlich darum, weil er nur dort allseitige organische Vermittelung findet, hier dagegen der Schuld und Strafe Zufälligkeit anhaften sieht.[1])

So sehr indessen auch das Tragische der organischen und der notwendigen Art das Tragische der Zufälligkeit an Wert übertrifft, so muß doch auch diese dritte Form in ihrer Berechtigung

[1]) Vischer, Ästhetik, §§ 134 und 139.

anerkannt werden. Denn zur Bedeutung von Leben und Welt gehört auch dies, daß Schritte und Handlungen nebensächlicher Art furchtbar verhängnisschwere Folgen nach sich ziehen können. Der Mensch ist nun einmal in eine Welt gestellt, in der auch die ernstesten, unheilvollsten Zusammenhänge häufig die Form des Zufalls erhalten. Es ist daher nur in der Ordnung, daß auch in den tragischen Dichtungen dem Zufall sein Recht werde. Und wird ein Stoff von zufällig tragischer Art von einem wirklichen Dichter gestaltet, so kann darin ein tiefer und fesselnder menschlicher Gehalt, ein Reichtum von menschlichen Verborgenheiten und ungewöhnlichen Entwickelungen zur Ausprägung gebracht werden. In einem solchen Falle ist der Zufall durch das Menschlich-Bedeutungsvolle gerechtfertigt, das durch ihn zum Ausdrucke kommt (vgl. S. 94 f.).

Verhältnis von Charakter und Schuld.

Bisher habe ich die Kategorien des Organischen, Notwendigen und Zufälligen auf das Verhältnis des tragischen Charakters zu der im ganzen und großen betrachteten tragischen Entwickelung angewendet. Natürlich lassen sich auch einzelne Glieder der tragischen Entwickelung daraufhin prüfen, in welchem Verhältnis von Notwendigkeit sie zu dem tragischen Charakter stehen. Besonders legt sich dies dort nahe, wo die tragische Entwickelung durch Schuld und Frevel hindurchführt. Hier erhebt sich die Frage: wie verhält sich die Schuld zum tragischen Charakter? Wie von der tragischen Entwickelung überhaupt, so gilt auch im besonderen von der Schuld, daß sie mit dem Charakter entweder organisch oder notwendig oder zufällig verknüpft ist. Diese Ausdrücke haben hier genau denselben Sinn wie in den oben gegebenen Auseinandersetzungen. Ich gehe auf diese Unterschiede im Verhältnisse von Charakter und Schuld nicht weiter ein, da hierüber im wesentlichen dasselbe gesagt werden müßte, was über das Verhältnis von Charakter und tragischer Entwickelung gesagt worden ist.

Verhältnis von Schuld und Leid.

Das Tragische der Schuld fordert sodann zu der weiteren Frage auf, in welchem Notwendigkeitsverhältnisse das der Schuld folgende Leid zu der Schuld stehe. Diese Frage spaltet sich, je

nachdem man das dem Untergange vorangehende innere Leid (ich werde es schlechtweg das innere Leid nennen) oder den Untergang selbst ins Auge faßt.

Innerhalb des ersten Falles lasse ich an die Stelle der Dreiteilung eine Zweiteilung treten: dem organischen Zusammenhang zwischen Schuld und innerem Leid steht ein mehr äußerlicher Zusammenhang gegenüber. Organisch werden wir den Zusammenhang zwischen Schuld und innerem Leid dort nennen, wo das Leid unmittelbar durch das Bewußtsein der Schuld erzeugt wird. Entspringt dagegen das Leid erst aus irgendwelchen äußeren Ereignissen, die im Gefolge der Schuld eintreten, so darf man jenen Zusammenhang als verhältnismäßig äußerlich bezeichnen.

Organisches Verhältnis von Schuld und Leid.

Jener organische Zusammenhang kommt in verschiedenen Formen vor. Das Bewußtsein der Schuld zieht Scham, quälendes Gefühl der Selbstentwürdigung, marternde Anklagen des Gewissens nach sich; dazu kann sich Angst vor den Strafen des Jenseits gesellen; in anderen Fällen wieder folgen der Schuld innere Kämpfe, Empörungen der guten und der bösen Seele des Helden widereinander. Überall, wo die Schuld den Schuldigen in solche Zerrüttungen stürzt, vollzieht sich die tragische Entwickelung in organischer Weise. Es versteht sich von selbst, daß neben dieser organischen Zerrüttung auch Schmerzen und Nöte vorkommen können, die durch äußere, sich an die Schuld knüpfende Ereignisse herbeigeführt werden. Aus den Gestalten Schillers gehören neben anderen Karl Moor und Maria Stuart, aus denen Goethes Clavigo und Faust hierher. Dostojewsky gibt uns in den beiden Brüdern Dmitry und Iwan Karamasow hervorragende Beispiele für die sich an die Schuld organisch knüpfende Zerrüttung. Aus Ibsens Dichtungen nenne ich Hedda Gabler, den Baumeister Solneß, wenn in diesen Fällen freilich auch nicht so sehr die Schuld, als vielmehr das menschlich Einseitige und Widerspruchsvolle hervorgehoben ist.

Äußerliches Verhältnis von Schuld und Leid.

In anderen Fällen knüpft sich an die Schuld kein zerrüttendes Schuldbewußtsein. Wenn sich dennoch inneres Leid an sie schließt, so kommt dies daher, weil durch die Schuld Ereignisse

hervorgerufen werden, die den Schuldigen unglücklich machen. Dieser mehr äußerliche tragische Zusammenhang findet sich bei Coriolan: dieser eherne Held nimmt stark und ungebrochen seine Schuld — die Bekämpfung seiner Vaterstadt — auf sich; erst durch seine um Umkehr flehende Mutter wird er in inneren Kampf geworfen. So wird auch Shylock nicht etwa von einem Gefühl seiner Schuld gepeinigt; erst das Mißlingen seines schändlichen Planes fügt ihm Wehe zu. Aus Schiller kann Octavio Piccolomini als Beispiel dienen: nicht sowohl seine niederträchtige Treulosigkeit gegen Wallenstein bringt ihn in schmerzvolle Erschütterung, als vielmehr erst der sich hieran knüpfende Zerfall mit seinem Sohne.

Verhältnis von Schuld und Untergang: der organischeste Fall.

Was schließlich das Verhältnis zwischen Schuld und leiblichem Untergang betrifft, so besteht hier der am meisten organische Zusammenhang offenbar darin, daß der Schuldige aus dem unerträglichen Bewußtsein der Schuld, aus dem Gefühle der moralischen Vernichtung, der inneren Zerrüttung, des Nichtweiterlebenkönnens heraus sich freiwillig den Tod gibt oder sich dem Tode durch fremde Hand freiwillig überliefert. Dieser letzte Ausdruck bezieht sich auf solche Fälle, in denen sich der Schuldige dem Gerichte oder einem persönlichen Rächer stellt oder sich in das Schlachtgewühl stürzt in der Gewißheit, den Tod zu finden. Derartige Fälle sind an organischer Bedeutung dem Selbstmorde als gleichwertig zu erachten. Als Beispiele greife ich — ohne Rücksicht auf den Unterschied von Selbstmord und freiwilligem Empfangen des Todes durch fremde Hand — Racines Phädra, die Kindesmörderin bei Heinrich Leopold Wagner, Schillers Don Cesar, Hebbels Golo, Ludwigs Erbförster, Lenaus Faust heraus. Natürlich ist nicht jeder Selbstmord des schuldigen Helden hierher zu ziehen. Nur wenn er aus der Unerträglichkeit des Schuldgefühles entspringt, gehört er hierher. Es gibt Fälle, in denen sich der Schuldige aus anderen Gründen, infolge der Besonderheit der Lage, in die er durch die Schuld geraten ist, zum Selbstmorde entschließt. Es ist klar, daß in solchen Fällen der Zusammenhang zwischen Schuld und Selbstmord nicht von der geforderten organischen Art ist. Die harte Richterin bei Meyer wird zum Bekennen

ihres Verbrechens nicht durch ihr Schuldbewußtsein, sondern darum getrieben, weil sie nur durch ihr Bekenntnis ihr Kind aus seinem Siechtum retten zu können glaubt. Sardous Odette scheidet aus dem Leben nicht wegen ihrer moralischen Gesunkenheit, sondern weil sie sieht, daß, solange sie am Leben ist, ihre Tochter den Mann ihrer Liebe nicht heiraten kann.

Ein weniger organischer Fall.

Nicht mehr so organisch ist der Zusammenhang von Schuld und leiblichem Untergang dort, wo die mit dem Rechte der strafenden Gerechtigkeit ausgerüstete Gegenmacht über den schuldigen Helden den Tod verhängt. Natürlich ist gemäß dem soeben Gesagten der Fall ausgeschlossen, daß die schuldige Person sich der Gegenmacht freiwillig darbietet, um den Tod zu empfangen. Der jetzt betrachtete Zusammenhang zwischen Schuld und Tod ist sittlich notwendiger Natur; nur verläuft er nicht rein innerlich, sondern ist durch das äußere Hinzutreten der Gegenmacht — und zwar einer mit dem Rechte der Vergeltung ausgerüsteten Gegenmacht — vermittelt. Demnach darf ich hier von einem Tragischen zwar nicht organischer, aber doch notwendiger Art reden. So ist es, wenn Macbeth durch Macduff, Richard der Dritte durch Richmond, Fiesco durch Verrina, der Brudermörder Guido bei Leisewitz und der Brudermörder Guelfo bei Klinger, beide durch ihren Vater, Don Juan durch den Gouverneur untergehen.

Ein noch weniger organischer Fall.

Eine geringere Art von Notwendigkeit findet dort statt, wo die Gegenmacht den Schuldigen sucht, ergreift und tötet, ohne indessen zur Vergeltung und Strafe berechtigt zu sein. Die Gegenmacht maßt sich hier nur dieses Recht an; wobei es freilich mancherlei Übergänge von jenem Fall zu diesem geben kann. Je weniger dem zugrunde liegenden Auftreten der Gegenmacht etwas von wirklichem Rechte innewohnt, um so weniger nimmt der Zusammenhang von Verschuldung und Tod an dem Vorzug des sittlich Geforderten teil, der den vorigen Zusammenhang auszeichnete. Wenn Don Carlos durch König Philipp, Wallenstein durch Buttler, Graf Essex bei Laube durch die Königin Elisabeth zugrunde gehen, so stellen sich uns hierin verschiedene Grade und Arten der Anmaßung des Vergeltungsrechtes vor Augen.

Zufälliger Zusammenhang von Schuld und Untergang.

Steige ich in der bis jetzt eingehaltenen Rangordnung noch eine Stufe herab, so stoße ich auf ein Tragisches der zufälligen Art. Der leibliche Untergang wird hier nicht durch Personen zugefügt, die — sei es nun mit Recht oder Unrecht — dem Schuldigen als strafende, vergeltende Gegenmacht gegenübertreten. Es ist hier vielmehr entweder so, daß die Gegenmacht, ohne sich auf Schuld und Vergeltung zu berufen, also aus abseitsliegenden Motiven den Schuldigen in den Untergang zieht; oder so, daß andere Umstände und Verwickelungen den Tod des Schuldigen zur Folge haben, ohne daß die Gegenmacht ihn beabsichtigt. Der erste Unterfall findet z. B. bei Weislingen statt, der von Adelheid, nicht etwa seiner Schuld halber, sondern aus ehrgeizigem Streben vergiftet wird. Auch Shakespeares Cleopatra gehört hierher: sie tötet sich durch Schlangenbiß, um der Schmach des Mitgeführtwerdens im Triumphzuge Octavians zu entgehen. Für den zweiten Unterfall bietet sich ein Beispiel in Hamlets Mutter dar, die aus Zufall den für Hamlet bestimmten Giftbecher ergreift. Als einen Fall, in dem das Verhältnis von Schuld und Sühne so äußerlich ist, daß ein Zufall im schlechten Sinne des Wortes vorliegt (vgl. S. 94 f.), nenne ich den sonst so trefflichen Roman „Quitt“ von Fontane. Viel drastischer noch tritt der Zufall im schlechten Sinne des Wortes in Halbes Drama „Jugend“ hervor. Wenn Anna durch ihren blödsinnigen, halbtierischen, bösartigen Stiefbruder Amandus niedergeschossen wird, so erschrickt man förmlich über das brutale Eingreifen einer Gegenmacht, die mit der sonst so innerlich notwendigen Entwickelung des Liebeskonfliktes gar nichts zu tun hat. Das Stück ist eben daran, in ernste, wenn auch nicht tragisch wirkende Traurigkeit auszulaufen; da knallt der Pistolenschuß des Amandus dazwischen, der auf den Studiosus Hans darum eifersüchtig ist, weil Anna nur diesem alle guten Bissen zusteckt, ihn selbst aber beiseite schiebt. So wirkt dieses Drama, das sich durch treffliche psychologische Entwickelung auszeichnet, in seinem Ausgange geradezu absurd.

Nochmals das Verhältnis

Wo oben der Zusammenhang von Schuld und innerem Leid (S. 341) betrachtet wurde, hätte eine ganz ähnliche Gliederung

vorgenommen werden können, wie soeben rücksichtlich des Zusammenhanges von Schuld und Tod. Wenn Shylock durch das versammelte Gericht zu Enttäuschung und Jammer gebracht wird, Heinrich der Vierte bei Wildenbruch durch Papst Gregor schmachvolle Demütigung erfährt, Octavio Piccolomini dadurch, daß sein Sohn ihn verläßt, einen Stoß ins Herz erhält, so entsprechen diese drei Beispiele der Reihe nach den drei Formen, die ich für den Zusammenhang von Schuld und Tod als die höhere und geringere Art von Notwendigkeit und als Zufälligkeit unterschieden habe.

von Schuld und Leid.

Die letzten Einteilungen betrafen das Tragische der Schuld. Zu einer ähnlichen Einteilung kommt man, wenn man solche Fälle, in denen die tragische Person ohne Schuld ist oder die Schuld doch nicht betont wird, auf ihren Zusammenhang zwischen Charakter und Untergang betrachtet. Organischer Zusammenhang ist dann vorhanden, wenn sich die tragische Person durch die unerträglich gewordene innere Zerrüttung bestimmt findet, sich freiwillig den Tod zu geben. Sappho bei Grillparzer, Pastor Rosmer und Rebekka West bei Ibsen, Johannes Vockerat bei Hauptmann sind Beispiele dafür. Auch an das durch unerträglichen Zwiespalt im Innern eingegebene Bekenntnis des sterbenden Bruders Medardus in Wildenbruchs Hexenlied kann erinnert werden. Von zwar nicht organischer, aber doch notwendiger Art ist jener Zusammenhang dort, wo der fremde Wille der Gegenmacht über die unschuldig verfolgte (oder doch wenigstens nicht von schwerer, den Tod heischender Schuld belastete) Person den Tod verhängt. Die Dichtung bietet unzählige Beispiele dar: die Ermordung König Heinrichs durch Richard, König Duncans durch Macbeth, Egmonts auf Befehl Herzog Albas, des wackeren Valentin durch Faust. Hieran würden sich drittens die Fälle reihen, in denen die tragisch verfolgte schuldlose Person zufällig, d. h. ohne daß dies durch Wissen und Willen der Gegenmacht herbeigeführt wäre, zugrunde geht. Doch wird dies nicht leicht vorkommen. Ein in diesem Zusammenhange geschehendes Eingreifen des Zufalls würde sich nur schwer so darstellen lassen, daß es vor dem Vorwurf der Sinnlosigkeit geschützt wäre.

Entsprechende Gliederung des Tragischen ohne Schuld.

Diese Gliederungen: bloße Schemata.

Alle diese Einteilungen sind nicht in dem Sinne gegeben, als ob dadurch die Mannigfaltigkeit der Fälle erschöpft wäre. Es sind nur Schemata, welche vielgestaltigen Abbiegungen und Übergängen Raum lassen. Ich weise nur auf einiges hin. Wo der, sei es schuldige, sei es schuldlose Held durch fremden Willen den Tod empfängt, dort kann dem Tod der eigene Zustand des Untergehenden gleichsam entgegenkommen; das Gemüt des Untergehenden ist so von Schmerzen durchwühlt, so sehr aus allen Fugen gebracht, daß ihm, wenn er den Tod auch nicht aufsucht, dieser doch erwünscht kommt. Dieser Fall liegt offenbar mehr nach der Seite des Organischen hin als der andere, wo die Person, die vom Tode getroffen wird, geistig gesund und in sich einig dasteht und sonach nichts dem Tode Entgegenkommendes an sich hat. Oder etwas anderes! Es gibt mancherlei Übergänge zwischen dem notwendigen und organischen Zusammenhange. Ich nehme an: die Gegenmacht will nicht ausdrücklich den Untergang der tragischen Person, wohl aber bringt sie diese durch schlechte Behandlung, Verstoßung, Kränkung und dergleichen in eine solche Lage, daß daraus Zerrüttung und Untergang entspringt. Hier ist der Tod weder rein durch den Willen der Gegenmacht noch durch innere Zerrüttung herbeigeführt, sondern ein Mittleres vorhanden. Faust und Gretchen bei Goethe können als Beispiel dienen: Faust will nicht den Untergang Gretchens, wohl aber hat er sie dadurch, daß er sie zuerst der Ehre beraubte und dann ihrem Schicksale überließ, in eine Lage gebracht, die sie in Jammer, Verzweiflung, Untergang hineinzerrte. Noch erwähne ich, daß die organische Form des Zusammenhanges auch dort vorhanden ist, wo die innere Zerrüttung, sei sie aus Schuldgefühl oder durch unverschuldete Leiden hervorgegangen, von sich aus den Körper auflöst und zerstört. Hier hat der natürliche Tod die organische Bedeutung des Selbstmordes. Ich erinnere an Hero und Libussa bei Grillparzer, an Walburg in Öhlenschlägers Liebestragödie „Axel und Walburg“: unter der Wucht unverdienten Unheils bricht Seele und Leib zusammen. Bei Lady Macbeth führt das Schuldbewußtsein den Geist in Wahnsinn und dadurch auch den Leib in Krankheit und Auflösung.

Wie es schon oben (S. 329) geschehen, so sei auch hier darauf hingewiesen, daß das Tragische der zufälligen Art, wenn auch nicht von gleichem ästhetischen Werte, doch aber ästhetisch berechtigt ist. Nur kommt es darauf an, daß der Zufall, der den Untergang herbeiführt, sinnvoller Art sei und so eine tiefere Schicksalsverknüpfung ahnen lasse. Hiervon war in allgemeinerem Sinne schon im sechsten Abschnitte (S. 94 f.) die Rede. Als Beispiel für die sinnvolle Bedeutung dieses Zufalls nenne ich die Vergiftung der Mutter Hamlets durch den für diesen bestimmten Giftbecher, den Sturz des Baumeisters Solneß vom Turm. Oder man denke an die Vergiftung Weislingens durch Adelheid. Da hier der Untergang nicht aus der Schuld, nicht durch die berechtigte Gegenmacht erfolgt, sondern infolge eines nebenbei sich einstellenden Umstandes, so kann hier von einem Untergang zufälliger Art gesprochen werden. Aber der Zufall ist hier von sinnvoller Art. Weislingen hat aus sinnlicher Liebe zur dämonischen Adelheid Treubruch an Braut und Freund begangen. Und da geschieht es nun, daß gerade die Zauberin, um deretwillen er zum Verbrecher wurde, ihn wegen höherer Ziele ihres Ehrgeizes bald abzuschütteln sucht und ihn deswegen vergiften läßt. Dies ist sinn- und schicksalsvolle Verknüpfung.

Das Tragische der zufälligen Art nach seinem ästhetischen Wert.

Noch eine besondere Form organischen Zusammenhanges im Tragischen sei betrachtet. Es ist zu diesem Zwecke das Tragische der Schuld und der menschlichen Einseitigkeit ins Auge zu fassen. Wenn tragische Schuld und tragisch leidvolle Einseitigkeit derart innig mit dem Charakter verknüpft sind, daß dieser aus seinen inneren Bedingungen heraus auf jene tragische Entwickelung hindrängt, so ist den früheren Feststellungen zufolge (S. 335) organischer Zusammenhang vorhanden. Von einer wichtigen Steigerung dieses organischen Zusammenhanges soll hier die Rede sein.

Wichtige Steigerung des organischen Zusammenhanges.

Wir erinnern uns: das Tragische entfaltet sich nur an einer großen Persönlichkeit; menschliche Größe muß aus allen Punkten der tragischen Entwickelung hervordringen. Hieraus ergibt sich in Verknüpfung mit dem soeben Gesagten: der höchste Grad organischen Zusammenhanges der Schuld und Einseitigkeit mit

Das Tragische der widerspruchsvollen Größe.

dem Charakter wird dort vorhanden sein, wo Schuld und Einseitigkeit untrennbar mit der Größe des Charakters verbunden ist. Es gibt keine innerlichere Verbindung des tragischen Charakters mit Schuld und Einseitigkeit als das Angelegtsein der Größe des Charakters auf Gefährdung, Erkrankung, Verkehrung ihrer selbst. Die menschliche Größe hat hier zu ihrer eigenen Kehrseite Niedrigkeit, Frevel, Zwiespalt, Unseligkeit. Das Hervorragende, menschlich Tiefe, Wert- und Heilvolle des Charakters ist, indem es sich äußert und entwickelt, zugleich ins Kleine und Gemeine, ins Übertriebene und Maßlose, ins Widerspruchsvolle und Zerrissene verstrickt. Ich kann diese Form des organischen Tragischen als das Tragische der widerspruchsvollen Größe bezeichnen.

Gibt dieser Art des Tragischen schon der formale Vorzug der innigen organischen Verknüpfung einen hohen Rang, so noch mehr das Bedeutungsschwere der darin zum Ausdruck gebrachten Tragik selber. Das Außerordentliche, Überragende, Übermenschliche erscheint als eine gefahr- und verhängnisvolle Auszeichnung. Nur zu leicht — so mahnt uns das Tragische der widerspruchsvollen Größe mit ganz besonderem Nachdruck — ist menschliche Größe mit Gefahr und Sturz, Zwiespalt und Unfrieden verknüpft; es sind besonders günstige Bedingungen und Umstände nötig, wenn sich der große, ungewöhnliche Mensch rein und harmonisch, gesund und glücklich ausleben soll. Verkündet schon das Tragische überhaupt das pessimistische Schicksal der menschlichen Größe (S. 91 ff.), so ganz besonders die jetzt betrachtete Form des Tragischen. Sie führt uns Fälle vor, in denen Schuld und Zwiespalt im tragischen Charakter nicht erst durch die Lage und die äußeren Gegenmächte entstehen, sondern wo die menschliche Größe in sich selbst auf Bruch und Abfall angelegt ist. Die menschliche Größe scheint den Dämon inneren Sturzes mit sich zu führen. Es sind nicht erst besonders ungünstige Umstände, schwere Gefährdungen und Versuchungen von außen her nötig, um den großen Menschen zu Fall zu bringen; vielmehr trägt die menschliche Größe ihrem inneren Gefüge nach reichliche Bedingungen in sich, welche die Tendenz haben, sie zu erniedrigen, herabzuzerren, zu verwirren, in sich zu veruneinigen.

Man erinnert sich hier an das Tragische des inneren Kampfes. Was ich im siebenten Abschnitte so nannte, spielt auf dem hier behandelten Boden. Nur ist das Tragische der widerspruchsvollen Größe nicht immer zugleich ein Tragisches des inneren Kampfes. Denn das Tragische der widerspruchsvollen Größe trägt keineswegs das Erfordernis in sich, daß das Selbst in zwei einander bekämpfende Hälften auseinandergerissen sei, wie dies zum Tragischen des inneren Kampfes gehört (S. 122 ff.). Ein Charakter, der widerspruchsvolle Größe zeigt, kann darum doch wie aus einem Gusse geformt sein und ein starkes einheitliches Sichausleben zeigen.

Beispiele.

Hamlets wertvolle menschliche Eigenart besteht in seiner tief und nachhaltig, zart und heftig erregbaren, die Welt vornehm, schwer und traurig nehmenden Innerlichkeit, in seiner äußersten Reizbarkeit und Verwundbarkeit gegenüber allem, was die Welt Häßliches, Widriges, Schlechtes darbietet, in seinem feingestimmten, kühn und unerbittlich grübelnden, vor allem auf Selbstkritik gerichteten Denken, in seiner diesen Eigenschaften zugemischten, den furchtbaren Fragen und Zusammenhängen des Daseins zugewandten, weitgreifenden Phantasie. Hierdurch ist aber ein schwaches und krankes Willensleben, Entschlußlosigkeit, fehlgreifendes Handeln und weiterhin Herausrückung der ganzen Persönlichkeit aus Gleichgewicht und Halt als schlimme Kehrseite — ich will nicht sagen: notwendig gefordert, aber doch überaus nahegelegt. Jedenfalls wäre es nur durch ganz besondere und seltene innere Gegengewichte zu erreichen gewesen, daß sich an jene wertvolle, hochentwickelte Menschlichkeit nicht diese bösen Einseitigkeiten geknüpft hätten. Die Größe von Goethes Faust liegt in dem tapferen, leidenschaftlichen, schwer zu befriedigenden, dem Tiefsten und Geheimnisvollsten zugewandten Drange des Erkennens und Erschauens und in dem damit verbundenen glühenden Verlangen, mit Natur und Welt erlebend, genießend, kämpfend eins zu werden. Wäre dies alles in ermäßigter, eingeschränkter Weise vorhanden, so würde Faust nicht jene unersetzlich wertvolle Gestaltung des Menschlichen darstellen. Diese Art von Menschlichkeit

trägt nun aber die Gefahr in sich, daß jenes Streben in beiden Formen mißlinge, daß Verzweiflung am Erkennen, Entfesselung des Erleben- und Genießenwollens in seiner sinnlichen, tierischen Gestalt, also ein Umschlagen der hochgespannten Ideale in maßlos naturalistische Lebensführung eintrete. Und so ist denn auch in Goethes Faust diese Verquickung mit Grobirdischem und Gemeinem als der unvermeidbare Gegenschlag seiner hohen Menschlichkeit dargestellt, die sich — wie es nun einmal hier auf Erden geht — nicht klar und rein ausleben kann.

In ähnlicher Weise ließe sich die organische Verknüpfung von Einseitigkeit und Schuld mit der Größe des Charakters an Goethes Werther und Tasso, an Byrons Manfred, Kain, Lucifer, Harold, an Hölderlins Hyperion, an Tiecks William Lovell, an Jean Pauls Roquairol, an Ibsens Brand und Kaiser Julian, an Richard Wagners Wotan, an Mirabeau, Claude Fauchet, Saint-Just, Robespierre in delle Grazies Epos, an König Saul und Absalom in der Bibel aufweisen. Nietzsches Zarathustra ist ein besonders hervorragendes Beispiel. Freilich ist in den genannten Gestalten das Hohe und Niedrige weder überall so klar herausgearbeitet, noch so durchsichtig und untrennbar verknüpft, wie in Hamlet oder Goethes Faust. Der folgende Abschnitt wird zum großen Teil in einer eindringenderen Betrachtung des Tragischen der widerspruchsvollen Größe bestehen.

Umfang des Tragischen der widerspruchsvollen Größe.

Übrigens bleibt das Tragische der widerspruchsvollen Größe nicht bloß auf die tragisch gefährlichen Charaktere beschränkt, wiewohl dieses Tragische nur hier seine volle Ausbildung findet. So habe ich es denn auch von vornherein als eine Steigerung des organischen Tragischen eingeführt (S. 347). Der Genauigkeit halber aber ist zu bemerken, daß, wie sich leicht an Beispielen zeigen ließe, dieses Tragische auch bis zu gewissem Grade dort entspringen kann, wo der Charakter nicht von innen aus auf das Tragische angelegt ist, sondern erst in Verknüpfung mit einer entgegenkommenden oder herausfordernden Situation in tragischer Weise schuldig oder einseitig wird. Othello, Lear, Wallenstein, Bancbanus gehören hierher. Im Tragischen der

zufälligen Schuld und Einseitigkeit dagegen findet das Tragische der widerspruchsvollen Größe naturgemäß gar keinen Platz.

Über die tragische Situation kann ich mich weit kürzer fassen. Ich beginne, entsprechend dem Anfange bei Betrachtung des tragischen Charakters, mit der von sich aus tragisch angelegten Situation. Eine tragisch gefährliche, tragisch schwangere Situation ist im allgemeinen dort zu finden, wo eine Situation in hohem Maße befürchten läßt, daß sie die mit ihr in Wechselwirkung stehende Person, mag diese welche Beschaffenheit immer haben, in tragisches Unheil verwickeln werde. Bei der Betrachtung dieses Gegenstandes ist darauf zu achten, daß sich die Versuchung nahelegt, den Charakter in seiner individuellen Bestimmtheit mit zu der tragisch gefährlichen Situation zu rechnen. Man könnte z. B. sagen: die im höchsten Grade tragisch geladene Situation der Wahlverwandtschaften bestehe darin, daß die eigentümlichen Charaktere Eduards und des Hauptmanns, Charlottens und Ottiliens in eigentümlicher Lage zusammentreffen. Nach dieser Auffassung würde sonach die tragisch gefährliche Situation darin bestehen, daß bestimmte Umstände in Verbindung mit einem bestimmten Charakter geeignet seien, tragisches Unheil zu erzeugen. In diesem abgeschwächten Sinne nun aber ist die tragisch gefährliche Situation nicht zu verstehen. Vielmehr haben wir von der individuellen Beschaffenheit des vorliegenden Charakters abzusehen und nur zu fragen, ob die Lage der Dinge als solche, bei völligem Dahingestelltbleiben der Individualität des Charakters, eine tragische Verwickelung als schwer vermeidbar befürchten lasse. Weiter ist nicht zu vergessen, daß immer nur die Lage zu Beginn derjenigen Entwickelung, die für den ins Auge gefaßten Charakter tragisch verläuft, gemeint ist. Wir wollen ja wissen, welchen tragischen Beitrag die Lage von sich aus für das tragische Schicksal der mit ihr in Wechselwirkung stehenden Person liefere. Da darf natürlich nicht die schon durch diese Person in tragischer Richtung geformte und zugespitzte Lage, etwa die Lage vor der vernichtenden Katastrophe, ins Auge gefaßt werden.

Die tragisch gefährliche Situation.

Unter welchen Bedingungen ist denn nun eine Lage als tragisch gefährlich zu bezeichnen? Dies ist dann der Fall, wenn eine Lage so beschaffen ist, daß sie der in sie hineingestellten Person, mag sie diesen oder jenen Charakter haben, mit viel Wahrscheinlichkeit alle Möglichkeiten des Verhaltens und Handelns, die zum Glück oder wenigstens nicht zu schwerem Unglück führen, abschneidet und nur den Weg tragischen Unheils übrig läßt. Dieser Weg des Unheils kann sich nun wieder in mehrere Wege spalten; doch welcher auch gewählt werde, jeder führt ins Verderben. Wenn uns Schillers Don Carlos einen Königssohn zeigt, dem sein greiser Vater aus Staatsrücksichten die glühend geliebte Braut geraubt hat; wenn Öhlenschläger in Axel und Walburg eine Liebe zwischen einem jungen Helden und einer Jungfrau entstehen läßt, die von dem Könige in heißer Gier geliebt wird; wenn Grillparzer uns einen leidenschaftlich entstandenen Liebesbund zwischen einem jungen Manne und einer Priesterin vorführt, die ewige Keuschheit gelobt hat, und die außerdem in einem für den Liebenden nur unter größter Gefahr zugänglichen Turme wohnt; wenn in Racines Mithridates ein König und Feldherr, der tot gesagt worden war, bei seiner plötzlichen Rückkehr in sein Land seine Geliebte von seinen beiden Söhnen umworben und mit dem einen von ihnen in heimlichem Einverständnis findet; wenn in dem Drama von Richard Voß „Schuldig" ein unschuldig wegen Mordes Verurteilter nach fünfzehn Jahren aus dem Gefängnis entlassen wird und, in seine Familie zurückgekehrt, seine Frau in den Händen eines unwürdigen, sie peinigenden Geliebten antrifft, der zudem im Begriffe steht, die Tochter des unschuldig Verurteilten zur Prostituierten zu machen, um durch den hierdurch zu erhoffenden Geldgewinn dem drohenden Bankerott zu entgehen: so sind dies alles Situationen, die in uns, auch wenn wir die in sie hineingestellten Personen in ihrem individuellen Charakter nicht kennten, die Befürchtung tragischen Unheils hervorrufen müssen.

Antinomische Situationen.

Unter den tragisch gefährlichen Situationen ragen jene Fälle hervor, in denen der Dichter deutlich zwei Möglichkeiten des

Handelns und Verhaltens hinstellt, von denen jede ins Verderben führt. Ich will diese wichtigste Form der tragisch gefährlichen Lage als antinomische Situation bezeichnen. Das Verderben, das die antinomische Situation dem Handelnden bringt, findet entweder nur in eudämonistischer oder auch in moralischer Hinsicht statt. In dem ersten Falle kommen bei dem Leid und Verderben, in das die beiden möglichen Wege führen, die moralischen Gefühle nicht in Betracht; im zweiten Falle ist es so, daß das zu befürchtende Leid und Verderben, wenigstens teilweise, moralischer Natur ist, das heißt in moralischer Unruhe, Verwirrung und Ratlosigkeit, in Schuldgefühl und Gewissensangst besteht. Die Lage ist in diesem Falle so qualvoll gestaltet, ich möchte sagen, so satanisch geartet, daß der Handelnsollende, welchen Weg er auch wählen mag, schwere Pflichten, über die er nicht hinwegkommt, verletzen, gegen sein Gewissen und moralisches Feingefühl, gegen tief menschliche Bedürfnisse und Forderungen seiner ganzen Persönlichkeit sündigen muß. Mag er so oder anders handeln, er ist in jedem Falle schuldig. Es würde in die schwierigsten und dunkelsten Fragen der Moralphilosophie führen, wenn ich das Wesen der moralischen Antinomie zu erörtern versuchen wollte. Es kann für uns sogar völlig dahingestellt bleiben, ob die Moralphilosophie moralische Antinomien zugeben müsse. Für uns genügt die Tatsache, daß in der Dichtung schwere, quälende moralische Antinomien wahrlich nicht selten vorkommen. Die Dichter bringen uns genug oft Situationen zur Anschauung, die nach der dichterischen Darstellung selbst so beurteilt werden müssen, daß wir uns sagen: es bestehe in hohem Grade die Befürchtung, daß, wer sich in einer solchen Lage befindet, eine von beiden Seiten des unseligen Entweder-Oder werde ergreifen müssen. Wir hören aus den Worten der Dichtung die Anschauung heraus: das menschliche Leben geht nicht einfach und glatt in das Moralische auf; wohl sollen wir ausnahmslos der Stimme des Moralischen gehorchen, doch aber führt uns diese Stimme zuweilen in Zweideutigkeiten, Zerwürfnisse, Unlösbarkeiten hinein.

Man darf das tragisch Gefährliche der Situation als solcher

nicht übertreiben. Ich habe absichtlich immer nur die Ausdrücke gebraucht: die tragisch gefährliche Situation lasse in hohem Maße befürchten, lege mit hoher Wahrscheinlichkeit nahe, daß für den darinstehenden Menschen Unheil entspringe. Von einem unbedingten Zwange, durch den sie jedweden Charakter zu Unheil führte, war nicht die Rede. In diesem Sinne ist auch die antinomische Situation zu beurteilen. Rechne ich zu ihr den bestimmten Charakter, der in ihr steht, so liegt völlige Unausweichlichkeit des Unheils vor. Nehme ich dagegen die antinomische Situation als solche, so darf ich natürlich nur sagen: tragisch gefährlich ist sie lediglich darum, weil sie die dringende Befürchtung entstehen läßt, daß, wo auch immer sie eintritt, sie den in ihr Stehenden in Unseligkeit stürzen werde.[1])

Bahnsen und Hegel.

Mehr als jeder andere hat Bahnsen die moralischen Antinomien, freilich in stark übertriebener Weise, für seine Auffassung vom Tragischen ausgebeutet.[2]) Auch Hegels Theorie hat eine enge Beziehung zur moralischen Antinomie. Er findet das Tragische dort, wo sich die sittliche Substanz in unterschiedene Mächte derart spaltet, daß der Handelnde, indem er die eine Macht ergreift, die andere verletzt und reizt und auf diese Weise Konflikte hervorruft. Ihm steht dabei des Sophokles Antigone als Mustertragödie vor Augen, und so denkt er insbesondere an die Pflichtenkonflikte, die aus dem Widerstreit der beiden sittlichen Mächte der Familie und des Staates entstehen. Auf die Charaktere, durch die doch der Gegensatz der sittlichen Idee allererst zu einem tragischen Konflikt wird, geht Hegel nicht ein; er bleibt bei der Gespaltenheit der objektiven sittlichen Idee stehen. Sonach darf man von Hegel sagen, daß seine Theorie des Tragischen einseitig

---

[1]) Otto von der Pfordten leugnet die antinomische Situation. Aber diese Leugnung beruht auf dem Mißverständnis, als ob ich die tragisch gefährliche Situation mir als mit einem unbedingten Zwange zu unheilvoller Verstrickung jedes beliebigen Charakters ausgestattet vorstellte (Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg 1901. S. 127 f.).

[2]) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen, S. 25 ff. Vgl. oben S. 134 f.

die tragische Situation berücksichtige und der überragenden Wichtigkeit der Charaktere nicht gerecht werde.[1])

Beispiele für die antinomische Situation.

Sieht man sich nach Beispielen für die antinomische Situation um, so muß man sich gegenwärtig halten, daß die beiden Möglichkeiten, von denen jede zu Leid und Untergang führt, nicht ausschließlich für die Reflexion des Lesers vorhanden sein dürfen, sondern der Handelnde sie als solche fühlen muß. Am deutlichsten tritt die Antinomie hervor, wenn sie als Kampf, als Hin- und Hergezogenwerden im Innern der tragischen Person vorhanden ist. Aus dem antiken Drama fällt jedermann zunächst des Sophokles Antigone ein. Allerdings kann ich in dieser Tragödie nicht, wie Hegel und andere, eine moralische, sondern nur eine eudämonistische Antinomie finden. Unterwirft sich Antigone dem harten Gebote des tyrannischen Kreon, so bleibt wohl ihr Leben und äußeres Wohlsein erhalten, aber sie sündigt wider das heilige Gesetz ihres Herzens und bringt sich um ihren inneren Frieden. Gehorcht sie dagegen dem, was die Liebe zu ihrem Bruder fordert, so steht ihr der Tod bevor, aber sie bleibt ihrem edlen Selbste treu und rettet die Reinheit ihrer Seele. Nur der erste Weg also, nicht aber der zweite führt sie in Schuld.[2]) Eine moralische Antinomie dagegen liegt in der Lage des Orestes bei Äschylos vor. Mag Orestes durch den Greuel des Muttermordes die Ermordung seines Vaters rächen oder diese Untat ungerächt lassen: in jedem Falle liegt nach der Darstellung des Dichters schwerer Frevel vor. Schillers Wallenstein bietet zwei antinomische Situationen dar: die eine betrifft den Haupthelden selbst, die andere Max Piccolomini. Ein Feldherr, der zu höchster, unerhörter Macht emporgestiegen ist, befindet sich zu einer Zeit, wo statt des Rechtes nur zu häufig die Faust gilt, zwischen den beiden Möglichkeiten, entweder sich von seinem Kaiser, der ihn undankbar, mißtrauisch, kleinlich, ohne Verständnis für seine ungewöhnliche Größe be-

[1]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, S. 529 f., 550 ff.

[2]) Vgl. Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie (Hamburg und Leipzig 1891), S. 29 f., wo die übliche Auffassung, daß Kreon das Recht des Staates und eine Seite der sittlichen Weltordnung vertrete, scharf bekämpft wird.

handelt, absetzen zu lassen, aller Macht, allem weiteren Aufsteigen zu entsagen und sich in ein tatenloses Privatleben zurückzuziehen, oder gemäß dem Rechte des stärkeren, weiterblickenden, zum Herrschen bestimmten Individuums sich mit dem Feinde zu verbünden, dem Kaiser als selbständige Macht gegenüberzutreten und nach eigenem Ermessen die künftige Gestaltung des Reiches zu regeln. Hier liegt, so scheint es mir, eine zunächst bloß eudämonistische Antinomie vor, die aber durch den individuell bestimmten Charakter Wallensteins sich zu einer moralischen zuspitzt. Denn Wallenstein würde, wie die Gräfin Terzky schlagend ausführt, wider seinen Genius sündigen, wenn er sich einfach zur Unterwerfung unter den Kaiser entschlösse.[1]) Für Max Piccolomini wieder liegt die Sache so: entweder bleibt er dem Kaiser treu, verliert aber seine Geliebte und seinen über alles verehrten, beratenden Freund, oder er bleibt im Besitze beider, schließt sich aber dem verräterischen Übergang zum Feinde an. Auch diese Antinomie hätte zu einer moralischen werden können; hier bringt es aber der individuell bestimmte Charakter des jungen Piccolomini, der seine Pflicht nach der ersten Seite hin unzweideutig vorgezeichnet sieht, mit sich, daß sie lediglich eudämonistischer Natur bleibt.

Ein hervorragendes Beispiel bildet Corneilles Tragödie „Horatius". Hier liegt für vier Personen: für Horatius, seine Gattin Sabina, für Curiatius und seine Braut Camilla eine furchtbar antinomisch verstrickte Situation vor. Horatius und Curiatius müssen sich sagen: siegt der eigene Arm, so werden dadurch der Gattin oder Braut die Brüder getötet. Und ähnlich liegt die Sache für Sabina und Camilla: der Sieg der Brüder bedeutet Verlust des Gatten oder Bräutigams. Nur Horatius verhält sich dieser antinomischen Lage gegenüber unempfänglich: er steht mit kalter Römertugend ungespalten auf der Seite der Pflicht für das

[1]) Robert Petsch deutet in seinem wohldurchdachten, tiefgreifenden Buche „Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen" (München 1905) die Person Wallensteins allzu moralistisch. Er spricht so, als ob die menschliche Größe Wallensteins nach Schillers Darstellung lediglich in seinem sittlichen Freiheitsbewußtsein bestünde (S. 182 ff.).

Vaterland. Die anderen drei Personen dagegen werden durch die Situation in marternde Gefühlskämpfe geworfen. Und für alle drei ist die Antinomie zugleich von moralischer Art. Racine gibt uns in Bajazet ein klares Beispiel. Hier liegen für den Helden die beiden Möglichkeiten vor: entweder der ihn liebenden Favoritin des Sultans, Roxane, Liebe zu heucheln und hierdurch innerlich elend zu werden oder sich frei und offen zu der von ihm geliebten Atalide zu bekennen, dabei aber von dem tödlichen Hasse Roxanens getroffen zu werden. Der schwächliche Held wählt freilich keinen dieser zwei klar vorgezeichneten Wege, sondern schlägt ein zweideutiges Verfahren ein; doch auch so kommt er zu Falle. Ebenso wird Andromache im dritten Akt des gleichnamigen Racineschen Dramas von Pyrrhus in eine schwere Antinomie versetzt. Von modernen Stücken enthält Rosmers Dämmerung eine scharf zugespitzte Antinomie: heiratet der Musikus Ritter die Ärztin Sabine, so vernichtet er damit seine erblindete, dem Wahnsinn nahe Tochter; entsagt er aus Liebe zu seiner Tochter, so macht er Sabine unglücklich. In jedem Falle geht er selbst ins Unglück hinein. Auch Katharina Howard bei Gottschall bietet ein gutes Beispiel: sie steht im dritten Akt vor der Entscheidung, entweder die Hinrichtung Arthur Derhams, ihres Geliebten, geschehen zu lassen und um diesen Preis dem furchtbaren Schicksal zu entgehen, des Königs Gattin zu werden, oder sich zur Ehe mit dem verabscheuten König zu entschließen und auf diese Weise das Leben ihres Geliebten zu erkaufen.

Äußerlicheres Verhältnis der Situation zum Tragischen.

Der von sich aus tragisch unheilvollen Situation stehen die Fälle gegenüber, in denen die Situation erst durch das Zusammentreten mit einer geeigneten Individualität tragisch gefährlich wird. Das Vorhandensein eines tückischen Ränkeschmiedes wie Jago und einer reinen, arglosen, mit einem Mohren verheirateten jungen Frau wie Desdemona wird für diesen Mohren nur dadurch zu einer tragisch gefährlichen Situation, daß er dieser bestimmt geartete Othello ist. Für die allermeisten Charaktere würden die Verdächtigungen Desdemonas durch Jago ungefährlich geblieben sein. Ebenso würde die Lage, der gegenüber sich der siegreiche Feldherr

Macbeth befindet, für die weitaus meisten Charaktere auch nicht den geringsten Anlaß zu tragischer Verwickelung enthalten haben.

So ergibt sich auch von seiten der Situation ein Tragisches der organischen und ein Tragisches der mehr äußerlichen Form. Diese zweite Form, ähnlich wie beim Charakter, in ein Tragisches der notwendigen und eines der zufälligen Art zu gliedern, geht nicht gut an, weil die jedesmalige Situation kein so bestimmt abgrenzbares, geschlossenes Ganzes bildet, wie jeder Charakter eines ist, und daher auch nicht sicher angegeben werden kann, welche Züge an einer Situation notwendig und welche nur zufällig zu ihr gehören.

Tragisches der notwendigen und der zufälligen Art rücksichtlich der Situation.

Dagegen läßt sich in anderer Hinsicht, unter der Herrschaft eines anderen Einteilungsgrundes, ein Tragisches der notwendigen und eines der zufälligen Art unterscheiden. Es kommt darauf an, ob eine Situation aus starken, entschiedenen, großen Zügen gebildet ist oder mehr ein Gemengsel von Kleinigkeiten, ein Gewirre von Nebensächlichkeiten darstellt. Um sich den ersten Fall zu veranschaulichen, denke man etwa an des Sophokles Antigone, an Goethes Wahlverwandtschaften, an Grillparzes Herotragödie. Besonders in modernen französischen Dramen dagegen beruht häufig die Verwickelung auf einem künstlichen Aufbau von Kleinigkeiten. Von deutschen Dramen gehört zum Teil Don Carlos hierher. Der weitere Verlauf des Stückes zeigt uns Situationen, die nicht in ihren einfachen, bestimmenden Zügen Unheil und Untergang herausfordern, sondern dies durch Vermittelung eines Vielerleis von Intrigen, Irrungen und dergleichen tun. Bis zur Unleidlichkeit stark tritt dieser Charakter an dem Bild des Signorelli von Jaffé hervor. Auch Ibsen gehört mit einem Drama hierher. In der Herrin von Östrot muß ein wahrer Knäuel von Mißverständnissen vorausgesetzt werden, wenn die Entwickelung des Stückes möglich sein soll. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß schon mit Rücksicht auf übersichtliche Gliederung und anschauliche Herausarbeitung dieses Tragische der zufälligen Art von vornherein zu starken ästhetischen Bedenken Anlaß gibt. Natürlich liegen zahlreiche Fälle in der Mitte: es sind große, durchschlagende Züge da, allein diese sind von einer Menge kleiner Züge begleitet. So ist es

oft bei Shakespeare. Sodann gehören diese mittleren Fälle besonders zur Weise des Romans. Man nehme etwa Freytags Brüder vom deutschen Hause: die zahlreichen tragischen Geschicke des Ritters Ivo sind durch Situationen hervorgerufen, die sich auf wenige in dem Charakter jener harten, finsteren, engen Zeit wurzelnde Züge — Verfeindung durch Minnedienst, wilde Fehden der Ritterschaft, Fanatismus der Ketzerrichterei — zurückführen lassen; diese großen Züge aber leben sich sozusagen in einem massenhaften Vielerlei aus.

Die äußeren Gegenmächte nach ihrer Notwendigkeit.

Schließlich könnte man noch das Auftreten der äußeren Gegenmächte auf den Grad der Notwendigkeit hin betrachten. Bisher wurden der Charakter, an dem sich das Tragische entwickelt, und die zu ihm gehörende Situation in ihrem Verhältnis zueinander ins Auge gefaßt. Jetzt stellen wir Charakter und Situation als ein Ganzes auf die eine Seite, die feindlichen Gegenmächte auf die andere und fragen, welche Fälle hinsichtlich der Notwendigkeit zu unterscheiden sind, mit der die Gegenmächte sich auf Grund jener Gesamtsituation (worunter ich die Situation samt dem tragischen Charakter verstehe) erheben. Da könnte man von einem Tragischen der notwendigen Art rücksichtlich solcher Fälle reden, wo die Gegenmächte durch die Gesamtsituation herausgefordert werden. Die Dinge liegen hier so, daß, wie nun einmal die menschliche Natur oder die Kulturstufe und Zeitlage beschaffen ist, auf ein Hervortreten von verderbenden Gegenmächten mit großer Wahrscheinlichkeit gerechnet werden muß. So ist es dort, wo kühne Frevler, große, wohl gar weltgeschichtliche Verbrecher die menschlichen Ordnungen umstürzen, aber auch dort, wo Neuerer im guten Sinn, Vorkämpfer befreiender Ideen das Gewohnte und seine Vertreter stören und gefährden. Männer wie Robespierre und Napoleon, Macbeth und Richard der Dritte, Sokrates und Jesus — sie alle müssen auf das Hervorbrechen feindlicher Gegenmächte gefaßt sein. Was ich im zehnten Abschnitt als das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner bezeichnet und behandelt habe (S. 201 ff.), gehört in der Mehrzahl der Fälle hierher. Aber auch solche Liebesbündnisse wie die zwischen Romeo und Julia, Hero und Leander, Luise und Ferdinand oder das schonungs-

los nur der Wahrheit dienende Streben des Doktor Stockmann bei Ibsen sind geeignet, verfolgende Gegenmächte herauszufordern.

Im Gegensatze hierzu können solche Fälle, in denen die Gesamtsituation nichts Aufreizendes, Herausforderndes an sich trägt und daher ein Hervorbrechen verderbender Gegenmächte nicht erwarten läßt und dennoch feindliche Mächte Verderben rüsten, als ein Tragisches der zufälligen Art bezeichnet werden. Die Verteilung des Reichs an seine Töchter, die Lear vornimmt; der Liebesbund zwischen Othello und Desdemona; das Stellen Genovevas unter den Schutz Golos von seiten ihres in das heilige Land ziehenden Gatten — diese Situationen können wohl verderbenbringende Mächte hervorlocken, es liegt in ihnen aber nichts, was dies mit hoher Wahrscheinlichkeit befürchten ließe.

Das Tragische der ausgezeichnet organischen Art.

Man sieht: nach verschiedenen Richtungen hin gibt es organischen und mehr äußerlichen, notwendigen und mehr zufälligen Zusammenhang im Tragischen (vgl. S. 335). Findet in einer tragischen Entwickelung in allen oder fast allen Beziehungen, die hier ins Auge gefaßt worden sind, — natürlich soweit sie für den vorliegenden Einzelfall in Betracht kommen können — organischer Zusammenhang statt, so darf man von einem Tragischen der ausgezeichnet organischen Art reden. Dies ist der Fall, wenn z. B. ein Charakter von widerspruchsvoller Größe von innen her in Schuld gerät, die Schuld gleichfalls von innen her Leid und Zerrüttung erzeugt und an die Zerrüttung sich freiwilliger Tod schließt, oder wenn eine moralisch antinomische Lage mit einem Charakter zusammentrifft, der vermöge seiner Grundbeschaffenheit so recht dafür geeignet ist, die moralische Antinomie zu einem schweren inneren Kampf in sich auszubilden, und wenn sich weiter aus dieser inneren Lage Schuld, Zerrüttung, freiwilliger Tod erzeugt. Doch auch zu dem Tragischen der ausgezeichnet organischen Art gehört, wie ich schon hervorgehoben habe (S. 334 f.), der Zufall im weitesten Sinne, das heißt das Zusammengeraten der Charaktere mit Umständen und Begebenheiten, die von ihnen unabhängig vorhanden sind, als unentbehrlicher Bestandteil.

Sechzehnter Abschnitt.

Das Tragische der individuell-menschlichen und der typisch-menschlichen Art.

Haupt-unterschied bezüglich der Bedeutsamkeit des Tragischen.

Wir sahen im sechsten Abschnitt (S. 88 ff.), daß das Tragische in besonderem Maße unter der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen steht. Das Menschlich-Bedeutungsvolle findet sich hier zum Schicksalsmäßigen, zum Menschheitlich-Bedeutungsvollen gesteigert. Nun macht sich aber in dieser Beziehung ein wichtiger Unterschied bemerkbar. Wir dürfen von einem Tragischen der individuell-menschlichen und einem Tragischen der typisch-menschlichen Art reden. Diese zweite Form bringt Bedeutung und Kern des Lebens und Strebens nicht nur zu stärkerem, sondern auch zu umfassenderem Ausdruck. In kurzer Bezeichnung könnte man sagen: das Tragische der individuell-menschlichen Art stellt Gegenstände dar, die nur in psychologischer Hinsicht menschheitlich-bedeutungsvoll sind, während der Gehalt des Tragischen der anderen Form etwas für die Entwickelung der Menschheit Unentbehrliches, vielleicht gar dauernd Unentbehrliches darstellt.

Schillers Jungfrau und Karl Moor.

Zur Verdeutlichung dieses Unterschiedes möge zunächst die Gegenüberstellung von Schillers Jungfrau und seinem Karl Moor dienen. Dem inneren Kampf zwischen Liebe und auferlegter Entsagung, in den sich die Jungfrau verwickelt findet, kann man tiefe Bedeutsamkeit nicht absprechen. Der Dichter zeigt uns ein heldenhaftes, glaubensstarkes Gemüt, in dem sich weltoffene, naturvolle, reiche Menschlichkeit mit engem Wahn, mit supra-

naturalistischen Bedürfnissen zu anziehender Mischung vereinigt findet. Aber es liegt hier doch nur ein menschheitlich merkwürdiger Sonderfall vor. Es fällt freilich auch durch ihn ein vielsagendes Licht auf Natur und Entwickelung der Menschheit; aber er kann doch nicht den Anspruch erheben, etwas für die Entwickelung des Menschengeistes Typisches oder gar dauernd Notwendiges auszusprechen. Kampf und Untergang der Jungfrau ist vom Dichter nicht so dargestellt, daß damit eine Stufe bezeichnet wäre, welche die menschliche Entwickelung ihrem Grundgefüge nach notwendig zu durchlaufen hätte, eine Stufe, der für den kulturgeschichtlichen Gang des Menschengeistes unentbehrliche Bedeutung zukäme. Kurz, Schillers Jungfrau gehört zu dem Tragischen der individuell-menschlichen Art.[1]) Ganz anders in den Räubern. In Karl Moor bringt sich ein allgemein menschlicher Gegensatz und Kampf zum Ausdruck: die sowohl berechtigte, als auch schuldvolle Auflehnung der elementaren, kraftstrotzenden Natur gegen die Gesetze und Einschnürungen, gegen die Härten und Schwächlichkeiten der Kultur. So individuell und ungewöhnlich und ins Äußerste getrieben auch der Einzelfall in den Räubern dargestellt ist, so läßt uns der Dichter doch überall durchfühlen, daß dem Einzelfall eine wesentliche Stufe der Menschheitsentwickelung zu Grunde liegt. Die Ordnungen und Schranken, die Verfeinerungen und Vergeistigungen der Kultur — dies geht aus der Gestalt und Stellung Karl Moors hervor — haben Unterdrückung und Mißhandlung der Natur, Raffiniertheit und Heuchelei, schwächliche und schleichende Laster mehr oder weniger im Gefolge; daher ist es unvermeidlich, daß die geknechtete und gehöhnte Natur in heftigem Ansturm und niederreißender Empörung ihre alten heiligen Rechte zurückzuerobern unternimmt. Und in der Tat zeigt die Entwickelung des Menschengeistes an verschiedenen Punkten und in verschiedenen Formen Revolution

[1]) Ich befinde mich hiermit im Gegensatze zu der von Kühnemann vertretenen Auffassung (Schiller, München 1905, S. 524 f., 535 ff.). Kühnemann faßt zu sehr nur das unbestimmt Allgemeine an dieser Tragödie, nicht genug die bestimmte Ausgestaltung des Tragischen darin ins Auge.

der Natur gegen die Formeln und Götzen, die Verzerrungen und Abschwächungen der Kultur; die Geschichte des Staates und der Gesellschaft, der Kunst und Litteratur, der Religion und Philosophie beweist dies in eindringlichster Weise. Sonach ist die Tragik der Räuber von hervorragend typisch-menschlicher Art. In keinem der folgenden Dramen ist es Schiller gelungen, einen Gegenstand von so tiefgehender Tragik zu behandeln.

Bedeutung des Gegensatzes der typisch- und individuell-menschlichen Tragik.

An diesen Beispielen hat sich der Gegensatz, um den es sich hier handelt, aufgehellt. Entweder drängt der tragische Einzelfall uns mit überwältigender Macht in die menschheitliche Entwickelung hinein: er führt uns einen Kampf vor Augen, der nach Kern und Grundlage eine wesentliche Stufe, ein wichtiges Stück in der menschlichen Geistesentwickelung bedeutet. Der tragische Einzelfall weitet sich, indem wir uns in ihn vertiefen, fühlbar zu einem Geschehen aus, das uns als ein in gewissen Zusammenhängen der menschlichen Entwickelung Notwendiges, auf gewissen Stufen — freilich in mannigfach abweichenden Formen — immer Wiederkehrendes bekannt ist. Der Einzelfall ist von übergreifender Gewalt: er offenbart uns in zusammengedrängter Weise ein tragisches Geschick, das die Menschheit in ihrem Werdegange auf sich nehmen muß. Oder es ist so, daß der tragische Einzelfall sich uns vorwiegend als diese individuell bestimmte, unter diesen besonderen Umständen hier und jetzt geschehende Entwickelung zu fühlen gibt — als eine Entwickelung, die wohl auch von menschheitlicher Bedeutsamkeit ist, die aber doch nicht so dargestellt ist, daß wir durch sie auf den Entwickelungsgang der Menschheit hingedrängt würden. Das eine Mal sagt uns der Einzelfall: hier spielt sich ein wesentliches Stück aus dem Lose der werdenden Menschheit ab, hier kommt ein Auszug aus einer gewissen Stufe in dem Werdegange der Menschheit zutage; das andere Mal läßt uns der Einzelfall freilich auch Kräfte, Kämpfe, Entwickelungen sehen, die für das Schicksal der Menschheit bedeutsam sind; allein dies ist mehr nur der Hintergrund; der Einzelfall ist mehr nur als Einzelfall herausgestaltet, es spricht aus ihm nicht unmittelbar eine Entwickelungsstufe der Menschheit zu uns.

Besonders kommt der Eindruck dieser sich gegen die Ausweitung nach der menschheitlichen Entwickelung hin ablehnend verhaltenden Einzelheit dort zustande, wo Charakter und Situation die Beschaffenheit des Eigenwilligen, Sonderbaren, Seltsamen, merkwürdig Zusammengeratenen an sich tragen. In Fuldas Sklavin z. B. ist die Lage, in der sich Eugenie und Lucas befinden, scharf und unmißverständlich als eine so eigentümliche geschildert, daß dieses Drama nicht als gegen die Heiligkeit der Ehe gerichtet erscheint; sondern es wird lediglich ein bestimmt umgrenzter äußerster Fall vorgeführt, in dem die Frau das Recht hat, das Band der sie innerlich vernichtenden Ehe zu zerreißen und wider die gültigen Forderungen der Sittlichkeit zu sündigen. Oder wenn in Konrad Ferdinand Meyers Angela Borgia der Kardinal Ippolito den Don Giulio wegen seiner wunderbar schönen Augen, in die Angela verliebt ist, blenden läßt, so ist dieses tragische Schicksal so sehr an ein Zusammentreffen ganz besonderer Umstände und Menschen geknüpft, daß es dem Dichter gar nicht in den Sinn kommen konnte, diese Tragik als zu einer bestimmten Entwickelungsstufe der Menschheit gehörig zu schildern.

Natürlich läßt sich jeder Einzelfall, auch der apartest individuelle, durch immer weitergehende Verallgemeinerung auf eine Entwickelungsstufe der Menschheit beziehen. Indessen handelt es sich ja nicht um die Gestalt, zu welcher der verallgemeinernde, verflüchtigende Betrachter den Einzelfall umwandelt. Vielmehr besteht das Ausschlaggebende in dem Eindruck, den der Einzelfall als solcher, wie er in der dichterischen Darstellung hervortritt, auf uns hervorbringt. Und da liegt eben jener wichtige Unterschied vor. Selbstverständlich ist dieser Unterschied fließender Art. Aber dies ist kein Einwurf; vielmehr liegt das Fließende, das Vorhandensein eines Spielraumes, innerhalb dessen der Unterschied nicht deutlich hervortritt und daher das Urteil schwanken wird, in der Natur der Sache.

Vischer.

Vischer legt der Einteilung, die er vom Tragischen gibt, dem Wesen nach diesen wichtigen Unterschied zu Grunde. Er stellt das Tragische der einfachen Schuld und das des sittlichen

Konfliktes einander gegenüber.[1]) Es verbindet sich zwar mit dieser Einteilung bei Vischer mancherlei, was nicht rein in jenen Unterschied aufgeht. Dahin gehört der Oberbegriff des Sittlichen, in den Vischer seine Einteilung hineinstellt; ebenso der Begriff des Zufälligen, den er als charakteristisch für das Tragische der einfachen Schuld auffaßt. Der Kern dieser Gegenüberstellung aber liegt in dem Unterschiede des individuell-menschlichen und des typisch-menschlichen Tragischen.

Das Tragische der typisch-menschlichen Art.

Das größere Interesse wendet sich dem Tragischen der typisch-menschlichen Art zu; schon darum, weil sich aus der Fülle der hierhergehörigen Fälle leichter bedeutungsvolle Formen heraussondern lassen. Zuerst weise ich auf eine Gruppe von Fällen hin, die dem Tragischen der unberechtigten Gegenmacht angehört.

1. Feindschaft des Endlichen gegen das Erhabene.

Zuweilen nämlich ist der Sturz des Großen durch die unberechtigte, nichtige Gegenwart so geartetet und so dargestellt, daß aus dem Einzelfall fühlbar und nachdrücklich der feindselige Gegensatz zu uns spricht, den alle die Erscheinungen, die kühn über die Schranken des Endlichen hinausstreben, an der gemeinen und verstockten Endlichkeit der Dinge besitzen. Der Einzelfall weitet sich, indem wir ihn auf uns wirken lassen, derart durchsichtig aus, daß er uns das bedrohende Hemmnis, das dem Erhabenen aus dem Erbärmlichen und Schlechten, dem Engen und Nichtigen erwächst, als immer wiederkehrendes Schicksal des Menschlichen eindringlich zu Gemüte führt. Bis zu gewissem Grade freilich wirkt jedwede Darstellung des Tragischen der nichtigen Gegenmacht in dieser Richtung hin. Allein der gewaltige Unterschied, auf den es ankommt, liegt darin, daß das eine Mal das tragische Geschehen an dieses typische Schicksal des Menschen nur erinnert, es uns nur ahnen läßt, während das andere Mal dieser bestimmte Einzelfall in allen seinen Teilen von dem bezeichneten schicksalsmäßigen Gehalte geradezu gesättigt ist. Und eben diese zweite Möglichkeit geht uns hier an.

[1]) Vischer, Ästhetik, §§ 131 ff. und 135 ff. Vgl. mein Buch über Grillparzer, S. 7 ff.

Beispiele. Ein schlagendes Beispiel bietet Shakespeares Romeo und Julia dar. Nur muß man als Gegenmacht nicht bloß den Zwist der beiden Familien, sondern die Gesamtheit der den beiden Liebenden entgegenstehenden widrigen Verhältnisse betrachten. Im Vergleiche zu der weltentrückten, verzaubernden, übermenschlich beglückenden Liebe erscheinen diese Verhältnisse als etwas Niedriges, Rohes, Wildes. Und so erhalten wir den Eindruck (und zwar nicht etwa durch Abstraktion, sondern indem wir uns fühlend und schauend in den Einzelfall vertiefen), daß in dieser Welt des Hasses und der Wildheit, der Torheit und des sinnwidrigen Zufalls eine Liebe von jener Schönheit und Verzücktheit notwendig dem Untergange geweiht sei. Und dieser Eindruck verallgemeinert sich uns weiter zu der Gewißheit, daß damit ein Schicksal bezeichnet sei, das allem, was überirdisch strahlt und weltvergessen jauchzt, eigentümlich ist. Tieck hörte aus diesem Drama „die elegische Klage unserer Sterblichkeit" heraus, „die aus allen Freuden und aus allem Schönen ertönt".[1] Fragt man aber, wodurch es kommt, daß das Drama die Sprache des Typisch-Menschlichen in so eindringender Weise führe, so ist insbesondere auf den das Stück beherrschenden scharfen Abstich hinzuweisen zwischen der Liebe in der Unbedingtheit ihrer Weltvergessenheit und ihres Nursichselbstgenießens auf der einen Seite und der kalten, rohen Welt, die ebenso unbedingt dieser Liebe nicht achtet, auf der anderen. Man vergleiche damit etwa das Schicksal der Liebenden in Schillers Kabale und Liebe, in Scotts Roman „Die Braut von Lammermoor" oder in Gottschalls Rahab. Auch hier geht eine reine, heiße Liebe durch die Härte, Wildheit, Enge und Feindseligkeit der umgebenden Verhältnisse zu Grunde. Allein hier wirkt der Einzelfall lange nicht mit demselben Gewichte des Typisch-Menschlichen.

Doch nicht nur das Schicksal von Liebenden läßt sich unter der Beleuchtung typisch-menschlicher Art behandeln, sondern auch andere Charaktere, Vorkämpfer von Idealen, Neuerer in Religion

---

[1]) Ludwig Tieck, Dramaturgische Blätter. Leipzig 1852. Bd. 1 S. 188.

und Kunst, politische Befreier der Menschheit, können in ihrem Untergange durch erbärmliche Gegenmächte so dargestellt werden, daß darin ein charakteristisches Schicksal der vorkämpfenden Führer der Menschheit zutage tritt. So ist es in Lenaus Savonarola: der Wahn und die Niedertracht, die diesen Reiniger der Kirche verderben, treten uns als Mächte entgegen, denen nicht bloß dieser eine Vorkämpfer der Menschheitsbefreiung erlegen ist. Hier ist nochmals Ibsens Brand hervorzuheben. In dieser aus schärfstem Weh und tapferstem Glauben herausgeborenen Tragödie stellt der Dichter das Märtyrerschicksal der Heldenseele dar, die mit dem Glauben an das Ideal und mit seiner Verwirklichung Ernst macht und ohne Zugestehen, Nachgeben und Mäßigen das Ideal in seiner ganzen schroffen Heiligkeit und zurückweisenden, vernichtenden Größe in das Leben umsetzen will, und die ebendarum von der Menge wie von den Vertretern des Staates und der Kirche verkannt, im Stiche gelassen, verhöhnt und verjagt wird. Ferner nenne ich Hauptmanns Florian Geyer. Dieser Held fällt durch Zwietracht und Verrat in den eigenen Reihen, durch Unverstand und Roheit derer, die sich ihm unbedingt unterordnen sollten, durch die Ungunst der wüsten, bornierten Zeit; und die Darstellung dieses Sturzes ist, ungeachtet des stark individualisierenden Stiles, in dem sie gehalten ist, gesättigt von typisch-menschlicher Bedeutung. Oder man stelle sich das Schicksal Heinrich Kleists vor: an seinem Untergange sind außer den Widersprüchen in seiner Natur die bitteren, kränkenden, entmutigenden Verkennungen Schuld, die er bei seinen Zeitgenossen erfuhr.

2. Verwandter Fall: das Erhabene wird durch relativ berechtigte Mächte gestürzt.

Eine ähnliche Wirkung typisch-menschlicher Art läßt sich auch in gewissen Fällen innerhalb des Tragischen der berechtigten Gegenmacht erzielen. Durch Romeo und Julia können wir an Grillparzers Hero und Leander und in entfernterer Weise an Schillers Thekla und Max erinnert werden. Freilich werden diese beiden Liebespaare nicht durch erbärmliche Gegner, sondern durch Gewalten, denen es an Größe und Recht keineswegs fehlt, in den Untergang gerissen. Dem einen Liebespaare starren die Gebote der Priesterschaft, der sich die Jungfrau zugeschworen,

verbietend und unheilkündend entgegen; wozu dann noch das weite, unheimliche, wilde Meer kommt, das sich zwischen die Liebenden legt. Zwischen das andere Liebespaar drängen sich Gewalten von weltgeschichtlicher Schwere. Und dennoch entsteht in diesen beiden Fällen ein ähnlicher Eindruck wie durch das Shakespearesche Stück. Wir sagen uns: von den harten, gemütlosen, nüchternen Gewalten der Erde zerbrochen, zertreten zu werden, dies ist nur zu häufig das Schicksal zarter, nur sich allein lebender Liebe, das Schicksal heißer, aufwärts blickender Gemüter oder nach dem Worte Theklas: das Los des Schönen auf der Erde. Das Schicksal des Sokrates wird je nach der Auffassung, die man von den ihn stürzenden Gegenmächten hat, entweder hierher oder zu dem ersten Falle zu zählen sein.

Innerer tragischer Zwiespalt typisch-menschlicher Art.

Um das Tragische der typisch-menschlichen Art vielseitig kennen zu lernen, müssen wir in das Gebiet der widerspruchsvollen Größe (vgl. S. 347 ff.) eintreten. Hier besonders ist das Tragische der typisch-menschlichen Art heimisch; hier besonders entfaltet es sich zu bedeutsamen Formen.

Gerade die höchsten Betätigungen des Menschengeistes tragen naturgemäß die Gefahr in sich, daß die sich ihnen widmenden Personen aus ihrem Gleichgewichte gerückt, ihre geistigen Seiten in ein zwiespältiges, feindliches Verhältnis gebracht, schwere innere Kämpfe in ihnen erzeugt werden. Ja man kann sogar sagen: die Menschheit würde auf den Gebieten der Wahrheitsforschung, der künstlerischen und staatlichen Tätigkeit eine Menge gerade der eigentümlichsten und gewaltigsten Schöpfungen nicht besitzen, wenn unter den schaffenden Geistern auf diesen Gebieten sich neben den gesunden und harmonischen nicht auch widerspruchsvoll und unselig angelegte Naturen befunden hätten.

3. Die typische Tragik des Erkenntnisdranges.

Die Wahrheitsforschung trägt, insbesondere soweit sie philosophischer Natur ist, die Gefahr in sich, gerade die ihr leidenschaftlich ergebenen Geister in verwirrende, angstvolle Zweifel oder gar in unselige Verzweiflung an allem Wissen zu stürzen; die Gefahr ferner, den Verstand mit unerbittlicher Notwendigkeit zu Überzeugungen zu bringen, die dem Gemüte seinen Frieden rauben,

ihm bittere Entsagung auferlegen, kurz ihm schneidend widersprechen; ebenso aber auch die Gefahr, den Menschen mit vermessenem Wissensstolze zu erfüllen, ihn die Schranken des Menschlichen verkennen zu lassen und ihn auf diese Weise auch für andere Überhebungen und Überschreitungen günstig zu stimmen. Hiermit sind die wichtigsten tragischen Keime angedeutet, die naturgemäß gerade in der begeistertsten, heißesten Wahrheitsforschung liegen. Nicht in jedem philosophischen Denker allerdings sind die dem Erkenntnisstreben innewohnenden tragischen Keime zu wirklichen Kämpfen, oft auch nicht einmal zu Ansätzen von solchen entwickelt. Es gibt führende Geister im Reiche des Wissens, deren Innenleben dauernd eine so heitere Klarheit, eine so kraftvolle Gesundheit zeigt, daß nicht einmal tragische Stimmungen in ihnen aufkommen. Nichtsdestoweniger bedeuten jene tragischen Keime etwas für das menschliche Streben nach Erkenntnis Typisches. Unter den vielgestaltigen Charakteren, die ihr Leben dem Ringen nach Erkenntnis widmen, werden sich stets nicht wenige finden, die für die mehr oder weniger starke Entwickelung der einen oder anderen jener angedeuteten tragischen Gefahren einen günstigen Boden darstellen. Ja man darf behaupten: gewisse wertvolle Gestalten der Weltdeutung lassen sich kaum anders als von widerspruchsvoll und unselig angelegten Denkern gewinnen. Ich erinnere an die Weltanschauungen Heraklits, Schopenhauers, Bahnsens, Nietzsches.

Beispiele.

Sieht man sich in der Dichtung nach Beispielen für die innere Tragik des Erkenntnisdurstes und Wahrheitsforschens um, so fällt jedermann zuerst Goethes Faust ein. Die ersten Szenen zeigen uns die Verzweiflung Fausts an aller Wissenschaft, hieraus folgend das gefährliche Ergreifen der Mittel der Magie, als Ergebnis hieraus neue Enttäuschung, Zerrüttung, Verzweiflung und im Anschluß hieran wieder — der Boden ist jetzt dafür zubereitet — das Erwachen der Tiefen der Sinnlichkeit in Fausts Seele. Anders offenbart sich an Byrons Manfred die Tragik des Erkenntnisstrebens: das Leiden Manfreds hat seinen Ursprung unter anderem auch in einem Wissen, das unerschrocken in den Grund der Dinge

dringt und so Wahrheiten erschaut, die den Geist unglücklich machen. In beiden Fällen übrigens wird die Tragik durch das mit dem Erkenntnisdurste verflochtene Unheil bei weitem nicht erschöpft. Aber auch Byrons Kain und Lucifer sind trotzige Titanen des Erkenntnisdranges. Brandes hat bis zu gewissem Grade recht, wenn er Lucifer als den Lichtbringer, den Genius der Wissenschaft, den stolzen und trotzigen Geist der Kritik auffaßt.[1]) Hier kann auch der fanatische Theoretiker Robert Greslou aus Bourgets Roman „Der Schüler" erwähnt werden: er zeigt, wie das übersteigerte Bedürfnis des Erkennens, insbesondere des psychologischen Analysierens, den Menschen widernatürlich und unmenschlich macht, und wie sich die unterdrückte Menschlichkeit rächend und nur allzu menschlich aufbäumt. Hier ist der Lyrik nicht zu vergessen: die Tragik der Wissenskühnheit gibt sich oft lyrischen Ausdruck. In Leopardis, auch in Lenaus Gedichten kann man zahlreiche Belege erschütternder Art dafür finden. Von modernen Lyrikern gehört delle Grazie hierher; beispielsweise mit ihrem Gedicht „Um Mitternacht". Nietzsches Hymne „Aus hohen Bergen" zeigt die Tragik der Vereinsamung, die mit dem Erklimmen der steilsten Höhen der Erkenntnis verknüpft ist. Die geniale Mathematikerin Sonja Kovalevsky, wie Leffler sie uns schildert, zeigt eine eigentümliche Verbindung der Tragik des Forschens mit der Tragik des künstlerischen Geistes und der Liebe.

4. Die typische Tragik des künstlerischen Schaffens.

Ähnliches gilt von der Entwickelung der künstlerischen Tätigkeit. Ihre tragischen Gefahren sind jetzt anzudeuten.

Die Hingebung an die Kunst, besonders wenn sie leidenschaftlicher und ausschließender Art ist, trägt die Gefahr in sich, Gefühl, Phantasie und Sinne bis zur Überverfeinerung und Überreizbarkeit zu steigern, sie zu krankhaften Ausartungen geneigt zu machen, die Seele des Künstlers unter die Herrschaft von Launen, plötzlich ausbrechenden und ebenso plötzlich nachlassenden Affekten zu bringen, ihn gegen die Menschen mißtrauisch, übelnehmisch, schwarzseherisch zu stimmen und eine schlimme Mischung von Weichheit und Schroffheit in ihm zu erzeugen. Ist aber hierdurch

---

[1]) Georg Brandes, Shelley und Lord Byron. Leipzig 1893. S. 112.

das sachliche, besonnene Urteilen erschwert oder gar unmöglich gemacht, so stellen sich weiter nur zu leicht schwere Erkrankungen des Willens ein: Mißtrauen in die eigene Tatkraft, Entschlußlosigkeit, Angst vor dem Handeln, Neigung zu jähem, unzweckmäßigem Handeln. Auch ist zu bedenken: je unbedingter der Künstler auf den entrückten, steilen Höhen der Kunst weilt, um so mehr verliert er Blick und Maßstab für die Kleinlichkeiten, Verwickelungen und Unerbittlichkeiten des praktischen Lebens. Auch kann er sich durch die Forderungen seines Genies dahin getrieben fühlen, mit dem klargeordneten, pflichtmäßigen Leben brechen zu müssen. Die Moral des Genies tritt in unheilvollen Zwiespalt mit der gewöhnlichen, allgemein anerkannten Sittlichkeit. Und dazu kommt dann noch die furchtbare Gefahr, daß das künstlerische Schaffen, indem es Phantasie und Leidenschaft aufwühlt und unter Umständen auch das Nacherleben ungesunder, üppiger, wüster Gefühle fordert, nur zu leicht die sinnlichen, besonders die geschlechtlichen Begierden des Künstlers nährt und vielleicht bis ins Maßlose steigert. Der Dämon der geschlechtlichen Unersättlichkeit ist eine gefahrvolle Kehrseite des hohen Genius der Kunst. Und diese Tragik wird, ähnlich wie bei dem Erkenntnisstreben, noch durch den Umstand verschärft, daß manche Schöpfungen der Kunst, deren Fehlen für uns eine gewaltige Lücke bedeuten würde, kaum hätten zustande kommen können, wenn nicht ihre Schöpfer nach der einen oder anderen Richtung hin gefährlich angelegte Naturen gewesen wären. Es genüge, an die Kunst Byrons und Richard Wagners zu erinnern. Endlich ist daran zu denken, das das künstlerische Schaffen, je kühner es ist, je ungewohntere Bahnen es einschlägt, um so sicherer Verkennung und Verdammung herausfordert und die ganze Breite der dem Hergebrachten ergebenen Anhängerschaft gegen sich aufruft.

Beispiele.

Goethe hat uns in seinem Tasso, Grillparzer in seiner Sappho eine Tragödie der Kunst geschenkt. Bei Tasso wie bei Sappho entwickelt sich das tragische Leid aus den bösen Keimen, die in ihrer Künstlernatur liegen. Das Hohe ihres künstlerischen Strebens hat zu seiner Kehrseite Stimmungen, Wünsche, Bedürfnisse, durch

die sie zu der Wirklichkeit und ihren Anforderungen in ein verfehltes und unheilvolles Verhältnis kommen. Nur ist bei Tasso diese Kehrseite mehr nach der Richtung der Gereiztheit, des Mißtrauens, der Ungeschicklichkeit, Haltlosigkeit ausgebildet, während sie bei Sappho in der Form des Wunsches erscheint, die schmerzlich gefühlte Kluft zwischen der Kunst und dem Leben durch eine frisch und jugendlich gewagte, lebens- und sinnenfrohe Liebe zu überbrücken. Anders ist die Tragik des Künstlertums in Ibsens Drama „Wenn wir Toten erwachen" gewendet. Der Bildhauer Rubek ist derart in die Weihe und Keuschheit künstlerischen Schaffens verloren, daß er die starken Rufe des begehrenden, pochenden Lebens unbeachtet ließ. Durch diese Mißachtung fügte er dem Leben, das in der Gestalt Irenens in seine Kreise trat und ihn mit sich reißen wollte, eine schwere, tödliche Wunde zu. Und da nimmt denn das so beleidigte und weggestoßene Leben Rache an ihm. In ganz anderer Richtung dagegen liegt die Künstlertragik in Hauptmanns Versunkener Glocke. Dem übermächtigen Sehnen des Glockengießers Heinrich bietet das klar- und maßvoll geregelte Leben keinen Raum zur Entfaltung dar. Sein heißes Streben geht darauf, künstlerisches Schaffen und ein Leben in Natureinheitsrausch und menschenerlösendem Wirken mit einander zu paaren. Um dieser erstrebten Einheit willen verletzt er freventlich die guten gemeinsamen Ordnungen der Menschen und setzt so auch sein eigenes Inneres in tragischen Zwiespalt. Bei Sudermann sind Willy Janikow in Sodoms Ende und Magda in der Heimat Vertreter der Künstlertragik. Dort besteht die Tragik in dem Herabsinken des Künstlers in verwüstende Wollust, hier in den Verwicklungen, die sich daran knüpfen, daß das Künstlerblut zu selbstherrlichem Freiheitsdrang und zu einem Genußleben in großem Stile führt. Auch der ältere Dumas hat in seinem Kean einen Beitrag zur Tragik des Künstlers in seiner Weise (das heißt: in starken, leidenschaftlichen, packenden Zügen, aber zugleich mit Effektgier und roher Verzerrung) geliefert. Fragt man nach Stücken, in denen die Künstlertragik im Verkannt- und Verfolgtwerden besteht, so kann auf Öhlenschlägers Correggio und auf Camoëns von

Friedrich Halm hingewiesen werden. Aber auch Camoëns selbst spricht in seinen Lusiaden von der Verkennung und dem Undank, den er gefunden, mit einer stolzen Trauer, die etwas Tragisches an sich hat.

5. Die typische Tragik des geschichtlichen Handelns.

Und auch das Gebiet des eigentlichen Handelns, des Eingreifens in die Außenwelt, des Beherrschens der Natur und Menschen ist geeignet, tragische Verwickelungen zu erzeugen. Besonders kommt dabei das Handeln in Staat und Öffentlichkeit, im höchsten Maße das geschichtliche Handeln in Betracht. Die strotzende Tatkraft, der trotzig männliche Wille, der gern das Äußerste wagt, der Drang, geradeaus durchzudringen, jede Halbheit zu vermeiden, den eingeschlagenen Weg folgerichtig bis zu Ende zu gehen — dies alles führt nur zu leicht in tragische Kämpfe. Wo das Wollen gewaltig entwickelt ist, dort wird das Handeln leicht zu Verletzung des formalen Rechtes, zu schonungsloser Störung und Aufopferung des Friedens und Glückes anderer, zu Gewalttätigkeit und Gewissenlosigkeit fortgerissen. Besonders wenn sich noch eine hervorragende Fähigkeit des Gebietens und Herrschens hinzugesellt, liegt die Gefahr nahe, daß die Wucht und Heldenhaftigkeit des Handelns zu ihrer Kehrseite Härte, Einseitigkeit und Schuld habe. Ja man darf behaupten: da manche geschichtliche Aufgaben kaum anders als durch Gewalttat, sei es von oben, sei es von unten, gelöst werden können, so enthält die politische Entwickelung der Menschheit notwendig mancherlei Versuchungen in sich, die gerade für die willensgewaltigen geschichtlichen Personen zu einem tragischen Schicksal werden können. Übrigens muß die das Doppelgesicht von Größe und Schuld tragende Tat nicht notwendig von inneren Kämpfen begleitet sein; es gehören auch solche Fälle hierher, wo der Handelnde, indem er die Gewalttat ausübt, in sich einig und ungebrochen seine Tat und ihre Folgen auf sich nimmt. In diesem Falle fordert die Gewalttat durch äußere Verwickelungen Leid und Untergang heraus. In der ersten Form tritt uns diese Tragik des willensgewaltigen Helden in Wallenstein[1]), in der zweiten Form in Coriolan entgegen. Wallenstein

[1]) Eugen Kühnemann findet den Kern der Tragik von Wallensteins Gestalt darin, daß er dem Schicksal gegenüber maßlose Verblendung zeigt, daß

kommt erst nach langen aufreibenden inneren Kämpfen zu dem verhängnisvollen Entschluß, Coriolan dagegen, dieser wohlgewachsene, vornehme, männliche, eherne Mensch, wendet sich zu seinen gefahrvollen Taten mit plötzlichem Ruck, kurz und ganz, ohne Zögern und Geteiltheit. Indessen gibt es auch eine völlig entgegengesetzte Tragik des geschichtlichen Handelns: mit dem Handelnsollen kann Unglaube an die Pflichten und Ideale, in deren Sinne man handeln soll, verbunden sein. So ist es in dem Roman „Les rois" von Lemaître: der junge König ist zu starkem, hartem Handeln berufen; allein er fühlt sich hierin durch den Skeptizismus gelähmt, mit dem er dem eigenen Herrschertum gegenübersteht.

6. Die typische Tragik der Liebe.

Auch die Liebe kann unter den Gesichtspunkt der typischen Tragik gerückt werden. Es gibt viele Dichtungen, in denen gerade die überschwenglich beglückende Liebe, die Liebe als große, bezaubernde, tief umwandelnde Leidenschaft mit Nachdruck wie eine Macht dargestellt wird, die den Menschen innerlich verzehrt, qualvoll aufregt, oder die zu Enttäuschung, Überdruß, Unbestand führt, oder die gar die Seele vergiftet, den Menschen gewissenlos macht. Besonders in modernen Romanen begegnet man häufig einer solchen Darstellung der Liebe. Nur darf man nicht solche Fälle hierher rechnen, wo die Liebe lediglich als gemeiner Sinnenrausch mit verderbenden Folgen dargestellt wird. Die moralischen Verpestungen, welche die Liebe beispielsweise in Bourgets Mensonges und Daudets Sappho erzeugt, gehören nicht zur typischen Tragik der Liebe. Soll von einer solchen die Rede sein dürfen, so muß der Liebe vom Dichter ein großer, kühner Stil, ein bei

---

er von den großen Gewalten des Lebens in seiner Sicherheit betrogen wird (Schiller. München 1905. S. 460 ff., 477 ff.). Das ist doch wohl nur ein die Tragik Wallensteins Verstärkendes und eigentümlich Färbendes. Ihr Mittelpunkt scheint mir darin zu liegen, daß ein hoch- und kühngerichteter Herrenwille zu trüben, häßlichen Gewaltmitteln greift und so zum Abfall von seinem besseren Selbst gebracht wird. Das Fehlgreifen Wallensteins in der Wahl der Mittel, die ungeheure Verblendung gegenüber dem Schicksal erscheint mir im Vergleiche hiermit als ein Dazutretendes, Ergänzendes.

allem Sinnenrausch doch idealer Aufflug gegeben sein. In dieser Art sind die Leidenschaften und Schicksale Anna Kareninas bei Tolstoi, Litwinows in Turgenjews Dunst, des Marcus Paetus in Wilbrandts Arria und Messalina dargestellt. Die Liebe erscheint hier wie eine dämonische Macht, die gerade den, der sich ihr mit sehnender, jauchzender Seele, mit Andacht und Genialität hingibt, ins Verderben reißt. Mit besonderem Nachdruck sei hier Isolde in dem Roman „Das Halbtier" von Helene Böhlau genannt: ihre Liebe ist glühende Sehnsucht nach Leben und Glück, Sehnsucht nach etwas Großem, Außerordentlichem, leidenschaftliches Streben über die geordnete bürgerliche Welt hinaus, Mitleid mit dem leidenden, niedergehaltenen, getretenen Weibe, Abscheu vor den unzähligen kalten Menschenbestien, von denen die Welt voll ist.

7. Tragische Disharmonie überhaupt in typisch-menschlicher Beleuchtung.

Doch noch in anderer Hinsicht enthält die Entwickelung des menschlichen Geistes tragische Gefahren; nicht bloß wenn wir, wie es bisher geschehen, die höchsten Betätigungen des menschlichen Geistes, durch welche die großen Güter der Menschheit, wie Philosophie, Kunst, Staat, Liebesglück, zustande kommen, ins Auge fassen, sondern auch wenn wir die Geistesentwickelung ohne Rücksicht hierauf betrachten. Sollen alle wertvollen Möglichkeiten, die im Schoße der menschlichen Natur angelegt sind, herausgestaltet werden; soll alles an den Tag kommen, was der menschliche Geist an Feinheit und Innerlichkeit, an genialer Kraft und Kühnheit zu leisten vermag, so muß es auch ungleichmäßig gestaltete, aus dem Gleichgewicht gerückte, übermächtig entwickelte, ja zerworfene Naturen geben, Naturen mit Klüften und Abgründen, mit sonderbaren Winkeln und Verstecken, mit heftigem Auf und Nieder, mit übermenschlichen Steigerungen, kurz Naturen mit tragischer Anlage. Geht man von dem Gedanken aus, daß die menschliche Natur alle ihre wertvollen Gestaltungen hervortreiben soll, so darf man sagen, daß tragisch gefährliche Charaktere von der angedeuteten Art teleologisch gefordert sind. Und wie sie *teleologisch* gefordert sind, so bringt sie auch die Entwickelung des Menschengeschlechtes zu allen Zeiten *tatsächlich* hervor. Das Menschliche lebt sich tatsächlich nicht bloß in wohlgestimmten

und gesunden, sondern auch in ungleich und widerspruchsvoll gemischten Naturen aus.

Natürlich soll nicht gesagt sein, daß jeder seltsam und krumm gewachsene, jeder zu Verknotungen und Auswüchsen, Einpressungen und Überwucherungen entwickelte Mensch darum schon etwas Typisch-Menschliches darstelle. Vielmehr wird von Fall zu Fall zu prüfen sein, ob lediglich eine eigensinnige Ausartung des Menschlichen oder eine für die Entwickelung des Menschengeistes charakteristische Hinausrückung aus dem Gleichgewichte vorliege. Eine solche typisch-menschliche Disharmonisierung findet man z. B. in Hamlet, in Rousseaus Heloise, Goethes Werther, Byrons Harold. Dagegen gehen Hebbels Holofernes und Herodes nicht über das Individuell-Menschliche hinaus. Auch Gustav in den Dziady des Mickiewicz, mit seinem fast wahnsinnigen Überschwang des Fühlens und Träumens auf der einen und seinem Mangel an Tatsachensinn auf der andern Seite, mit seinem schrillen Zusammenstoß von haltungsloser Weichheit und höhnender Kühnheit, von Lieben und Fluchen, von Selbsttäuschung und Scharfblick, ist so geschildert, daß man eher in dem Zwange eines sonderbar individuellen Falles festgehalten wird. Im Gegensatze hierzu ist Konrad in derselben Weltdichtung ein hervorragender Vertreter des Tragischen der typisch-menschlichen Art. Die Gott-, Welt- und Ichgefühle sind kaum irgendwo mit inbrünstigerer Titanenkraft ausgesprochen worden.

8. Typische Tragik auf bestimmten menschlichen Entwickelungsstufen.

Zu einer besonderen Gruppe fasse ich solche Fälle zusammen, deren Tragik bestimmten Stufen der Entwickelung der Menschheit eigentümlich ist. Die Tragik des unersättlich strebenden Forschers, des überempfindlichen Künstlers, des herrschgewaltigen Helden, des dämonisch Liebenden, des phantastischen Melancholikers nach der Weise Hamlets kann in den verschiedensten Abschnitten der menschlichen Entwickelung stattfinden. Andere Arten der Tragik dagegen sind mehr an bestimmte Entwickelungsperioden gebunden. So ist das tragische Problem, das in der Gestalt Karl Moors hervortritt, wenn man es in seiner Tiefe faßt (vgl. S. 372 f.), an jene Entwickelungsstufen der Menschheit geknüpft,

wo die Kultur zu schwächlicher, scheinheiliger Gesetzlichkeit ausgeartet ist und die mißhandelte Natur in stürmischem Pochen ihre Rechte zurückerobern will. Von Grillparzers Gestalten gehört besonders Libussa hierher: der tragische Widerstreit, dem sie erliegt, ist für solche Zeiten charakteristisch, wo ein Volk aus dem stillen, engen, geheimnisvollen Zusammenleben mit der Natur herauszutreten und zu scharfer, rationeller, fortschrittslustiger Kulturarbeit überzugehen sich anschickt. Etwas Ähnliches gilt, trotz allen gewaltigen Verschiedenheiten, von Ludwigs Erbförster. Nur kommt hier das typisch-menschliche Problem durch Häufung von Mißverständnissen und Zufällen nicht zu klarer und reiner Durchführung. Auch seine Medea hat Grillparzer dahin vertieft, daß ein typisch-menschliches Geschick in ihr wenigstens durchscheint: die leidvolle Verwickelung, in die groß angelegte, barbarische Urkraft verstrickt werden kann, wo sie mit einer maßvollen, schönen Kultur zusammentrifft. Sodann ist hier Ibsen mit Nachdruck zu nennen. Seit den Stützen der Gesellschaft handeln fast alle seine Dramen von dem Zusammenstoßen zweier Formen der Sittlichkeit: einer schwächlichen, zahmen, engen, unwahrhaften, konventionellen Sittlichkeitsstufe, die alt und überlebt ist und untergehen verdient, und einer Sittlichkeitsform, die das tapfere, freudige Sichausleben der vornehmen, freien, selbstherrlichen Individualität zum Mittelpunkte hat und auf die Zukunft hinweist. Dieser Kampf findet in doppelter Form statt: teils als äußerer Kampf, indem die Vertreter der alten und der neuen Sittlichkeit einander gegenübertreten. Nora, Ellida, Hedda beispielsweise haben an ihren Gatten, Pastor Rosmer hat an seinem Schwager, Doktor Stockmann an der ganzen Stadt Vertreter der alten Sittlichkeit zu Gegnern. Teils als innerer Kampf: es ist dieselbe Person, deren Inneres zwischen beiden Sittlichkeitsformen geteilt ist. Und dies geschieht wiederum in mehreren Formen: entweder arbeitet sich der geteilte Charakter, wie Nora, Doktor Stockmann und die Gatten in Klein Eyolf, wenn auch unter tragischen Schmerzen, so doch tapfer und mit Gelingen zu der höheren Stufe empor, oder er wird, wie Pastor Rosmer, Rebekka,

und der Baumeister, indem er sich zu dem adligen, freien Menschentum emporzuheben sucht, innerlich gelähmt und leidet Schiffbruch, oder er ist, wie Frau Alving, Hedda Gabler und Borkmann überhaupt ein trüber, unreiner Vertreter der höheren Menschheitsstufe (wenn es sich nicht gar, wie bei dem jungen Ekdal und bei Gregor Werle in der Wildente, um Karikaturen der idealen Stufe handelt). Ibsen hat hiermit tragische Probleme für die Dichtung verwertet, die für unsere Zeit mit ihrem Ringen nach freieren und würdigeren Sittlichkeitsformen typisch sind. Welch gewaltigen Anstoß Ibsen hiermit gegeben, geht aus der Fülle von Dramen hervor, die seither das tragische Sichhinaufentwickeln einer Person zu freierer, modernerer Auffassung von Sittlichkeit und menschlicher Aufgabe in ihren Mittelpunkt gestellt haben. Gewöhnlich ist es so, daß eine Person, die klar und entschieden den freien Geist vertritt, mit einer anderen zusammentrifft, die noch in unklarem Streben oder in dumpfer Enge lebt und dieser nun die Augen über ihre wahre Aufgabe und ihr bisheriges unwürdiges Dasein öffnet. So ist es bei Marianne in Karl Hauptmanns gleichnamigem Stück, bei Drude in Dreyers Winterschlaf, ähnlich wenigstens bei Gerhart Hauptmanns Johannes Vockerat und bei Anna in Halbes Jugend.

9. Die typische Tragik des Genies.

Vielen der Gestalten, die ich als Beispiele angeführt habe, kommt in hervorragendem Maße Genie zu. Gerade das Genie ist tragischen Verwickelungen typisch-menschlicher Art besonders ausgesetzt. Dies ist schon darum der Fall, weil die Entwickelung der Kunst, des Wahrheitsstrebens, der Staatenführung — also solcher Gebiete, deren Förderungen und Umwälzungen in hohem Grade von genialen Persönlichkeiten abhängig sind, — einen besonders günstigen Schauplatz für die Entfaltung typischer tragischer Kämpfe bilden. Auf zwei dem Genie eigentümliche Formen des typisch Tragischen sei noch besonders hingewiesen.

a) Der Zusammenstoß des Genies mit der verständnislosen Umgebung.

Es ist nur zu natürlich, daß geniale Menschen von ihrer verständnislosen, brav, aber engherzig denkenden, altmodischen, vielleicht gar neidischen oder böswilligen Umgebung mit dem Maßstabe der konventionellen, kleinlichen, philisterhaften Moral, mit

dem Maßstabe gewöhnlicher, durchschnittlicher Menschlichkeit gemessen werden und ihnen zugemutet wird, sich in enge Verhältnisse, in die herkömmliche Laufbahn, in ein braves, gut bürgerliches Leben zu schicken. Hieraus können furchtbare Spannungen und Entladungen, Verkümmerung, Entartung, Verzweiflung entstehen. Besonders Bahnsen hat ein scharfes Licht auf diese tragische Gefahr, der das Genie ausgesetzt ist, geworfen.[1]) In zahlreiche moderne Stücke spielt dieses tragische Schicksal des genialen Menschen hinein. Den Mittelpunkt bildet es in Sudermanns Heimat: Magda, die kraftgenialische Künstlerin, deren Leben ein funkensprühender Freiheitsjubel ist, soll sich der altväterischen, engherzig ehrbaren Zucht des Elternhauses unterwerfen.

b) Die Überspannung des Ideals.

Eine zweite dem Genie eigentümlich tragische Gefahr liegt darin, daß es seine Forderungen und Bestrebungen allzu hoch spannt und daher der Unvollkommenheit und Endlichkeit alles Menschlichen mit schneidendem Schmerze inne wird. Das Genie strebt dem Übermenschlichen, Überendlichen zu, es möchte die Schranken des Menschlichen überspringen, das Unerreichbare erreichen, das Unausschöpfbare erschöpfen. So erfährt es denn die sich ihm trotzdem überall entgegendrängenden Schranken — Sinnlichkeit, Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Bedingtheit, Zufall, Schwäche, Bosheit — als etwas Beschämendes, Erniedrigendes, peinvoll Aufregendes. Das Genie leidet an dem schrillen Zusammenprall von Ideal und gemeiner Endlichkeit. Kein besseres Beispiel hierfür gibt es als Goethes Faust. Sein Forschenstrieb, sein Natureinheitsdurst, seine Lebensglut — alles trägt den Zug zum Schrankenlosen in sich; und in allen diesen Richtungen erfährt er die brutale Einsprache des Endlichen. Besonders Vischer hat die tragische Bedeutung Fausts in die sich nach dieser Richtung

[1]) Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz, S. 24 f. Auch was Richard Wagner, im Zusammenhange mit Lohengrin, über sein eigenes tragisches Schicksal bemerkt (Eine Mitteilung an meine Freunde; Werke [2. Aufl. Leipzig 1888] Bd. 4 S. 296 ff.), gehört hierher:

hin öffnende Tiefe verfolgt.[1]) Anders liegt die Sache dort, wo das Genie durch Überspannung seiner Bestrebungen ins Verkehrte, Abstoßende, Lächerliche verfällt und hierdurch schwere Enttäuschungen erfährt. So ist es bei dem Helden des Romans von Wilbrandt „Die Osterinsel".

Die Tragik der Menschheit: unmittelbar dargestellt.

Bisher habe ich die typisch-menschliche Tragik immer so verstanden, daß Schicksale einzelner Menschen den ernstgemeinten, das ganze Interesse auf sich vereinigenden Gegenstand der Darstellung bilden und das Schicksal der Menschheit nur das Hindurchleuchtende, das an und in jenem eigentlichen Gegenstande Offenbarwerdende ist. Doch gibt es auch Fälle (freilich sind sie nicht häufig), wo die tragische Stellung und Entwickelung der Menschheit den unmittelbaren Gegenstand der Dichtung bildet. Auf epischem und dramatischem Gebiete ist dies nur mit Hilfe von Symbolen möglich, deren durchsichtige Hülle das Leiden und Ringen der Menschheit als unmittelbar gemeinten Gegenstand hervortreten läßt. So verhält es sich beispielsweise mit den Visionen, die bei delle Grazie an dem Auge des schwärmerischen Claude Fauchet im Jakobinerkloster vorüberziehen: die Menschheit erscheint ihm in einer Reihe gewaltiger Bilder als tragisch irrender, ringender, leidender Heros (wobei freilich die religiöse Entwickelung der Menschheit sehr ungerecht behandelt wird). In der Lyrik kann das tragische Schicksal der Menschheit mehr geradezu, ohne die Hilfe durchgehender Symbole, dargestellt werden.

Die Göttertragödie.

Zum Tragischen der typisch-menschlichen Art gehören auch manche unter den Fällen, wo Schicksale der Götter und Halbgötter in dem Mittelpunkt der Dichtung stehen, wo sonach weit mehr als ein bloßes göttliches Eingreifen in die menschlichen Angelegenheiten stattfindet. Als hervorragende Beispiele können der Prometheus des Äschylos und Wagners Nibelungendichtung — diese besonders in ihren ersten Teilen — gelten. Diese Dichtungen weisen in starken Zügen vorbildlich auf die Tragik des Menschen-

[1]) Vischer, Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart 1875. S. 315 ff.

geschlechtes hin. Die Götter- und Welttragik der Völuspa in der Edda dagegen ist spröderer Art.

Schlußbemerkung.

Das Tragische der individuell-menschlichen Art in seine verschiedenen Gestaltungen zu verfolgen, unterlasse ich. Ohnedies würden sich hier bedeutungsvolle, eine Menge von Einzelfällen vertretende Typen nicht gut heraussondern lassen (vgl. S. 365). Was aber das individuell Tragische im allgemeinen bedeutet, dies ist schon durch die Darlegungen des Einganges und dann durch die Beleuchtung, die es von der eingehenden Darstellung seines Gegensatzes empfangen hat, genugsam klargelegt. Ebensowenig braucht auseinandergesetzt zu werden, daß es an Übergangsfällen nicht fehlen wird. Dies liegt in der Natur der Sache. Bei Calderon z. B. ist das Typisch-Menschliche fast überall nur versteckt, nur durchscheinend vorhanden. Der Konflikt in seinem merkwürdigen Luis Perez erinnert einigermaßen an Kleists Kohlhaas, ist aber durch die zeitlichen, örtlichen und individuellen Bedingungen, unter denen Calderon geschaffen, gleichsam so gebunden, daß er sich nicht zur Durchsichtigkeit des Typisch-Menschlichen zu befreien vermag. Ähnliches gilt auch von der pessimistischen Traumphilosophie Sigismunds im „Leben ein Traum“. Ebenso muß man von Wolframs Parzival viele Schalen und Schnörkel abtun, wenn man zu der darin verborgenen typisch-menschlichen Tragik vordringen will. So kann man auch zweifelhaft sein, ob die Tragik des blasierten, ausgebrannten, dabei aber schwermütig und hochherzig fühlenden, zugleich tapferen und freiheitsliebenden jungen Mannes, die Puschkin in seinem Gefangenen im Kaukasus darstellt, zur typisch- oder zur individuell-menschlichen Art gehöre.

Siebzehnter Abschnitt.

Der Verlauf der tragischen Entwickelung.

Der tragische Vorgang.

Dieser Abschnitt betrifft den tragischen Vorgang. Ich verstehe darunter eine Reihenfolge äußerer und innerer Entwickelungen, in denen sich das Tragische bis zu einem stark fühlbaren Höhepunkte auslebt. Ein solcher Höhepunkt ist nicht nur dort zu finden, wo das Tragische in leiblichen Tod, in geistige Zerrüttung, kurz in Untergang ausläuft, sondern auch schon dort, wo das tragische Leid bis zu einem unerträglichen oder doch das äußere und innere Leben stark bedrohenden Grade fortschreitet und sich dann in das Geleise ernster Versöhnung wendet. Es gehört also auch ein großer Teil desjenigen Tragischen hierher, das ich im vierten Abschnitt (S. 54 ff.) als das Tragische der abbiegenden Art bezeichnet habe. Goethes Iphigenie, Kleists Prinz von Homburg, Björnsons Laboremus enthalten tragische Vorgänge trotz des guten Ausganges. Was hier von der Betrachtung ausgeschlossen ist, das sind sonach erstens die bloßen tragischen Keime, Ansätze, Gefahren, an die sich keine irgendwie erhebliche tragische Entwickelung knüpft, und zweitens das abgerissen lyrische Aussprechen tragischer Stimmungen. Dagegen läßt sich von tragischer Entwickelung in solchen lyrischen Dichtungen reden, in denen die tragischen Gefühle einen zusammenhängenden Verlauf zeigen und auch vielleicht äußere Geschehnisse andeutungsweise hineingeflochten sind. Vorzugsweise aber kommt die dramatische und die erzählende Darstellung tragischer Vorgänge in Betracht.

Komposition des Tragischen.

Hinsichtlich des tragischen Verlaufes entsteht vor allem die Frage: wie läßt sich der tragische Verlauf vom Dichter in der ästhetisch wirksamsten Weise gestalten? Wie muß der Dichter es machen, wenn er nicht nur alles Ermüdende, Zerstreuende, Enttäuschende, alles schwächlich und schief und ebenso alles allzu grausig und gräßlich Wirkende, kurz alles ästhetisch Störende fernhalten, sondern den tragischen Vorgang auch in eine mit möglichst zahlreichen und möglichst vollkommenen künstlerischen Vorzügen ausgestattete Form bringen will? Man sieht: es ist das zu mannigfaltigen Erörterungen auffordernde Gebiet der dichterischen Komposition, in das diese Frage hineinführt.

Allgemeinheit der Untersuchung.

Ich habe nur die Absicht, die dichterische Komposition des Tragischen in ihrer Allgemeinheit zu behandeln. Ich will nicht fragen, welchen Erfordernissen die Ausgestaltung des Tragischen in dieser oder jener Dichtungsart zu folgen habe. Die dramatische Komposition des Tragischen hat zum Teil andere Bedingungen zu erfüllen als die Darstellung des Tragischen im Epos. Und der Roman, die Novelle, die Ballade, kurz eine jede Form der erzählenden Dichtkunst hat wiederum ihre besonderen Kompositionsbedingungen. Auf diese Fragengebiete will ich nicht eingehen, schon darum nicht, weil ich dann zunächst in die Ästhetik dieser einzelnen Dichtungsgattungen eintreten müßte. Naturgemäß wird nun freilich die Behandlung der dichterischen Komposition des Tragischen in ihrer Allgemeinheit einen Übelstand mit sich führen. Sie muß sich, da sie doch nicht nur auf das Drama, sondern auch auf die Formen der erzählenden Dichtkunst passen muß, weit mehr im Unbestimmten halten, als wenn jemand beispielsweise die dramatische Komposition des Tragischen im Besonderen zum Gegenstand der Erörterung macht. Es darf daher der Leser an diesen Abschnitt nicht mit solchen Ansprüchen an Bestimmtheit und Geregeltheit herantreten, wie es sein dürfte, wenn es sich etwa um das Tragische innerhalb des Dramas handelte.

Erster Abschnitt des tragischen Vorganges:

Der vollständig entwickelte tragische Vorgang besteht naturgemäß aus drei Teilen. Der erste Teilvorgang enthält die Vorbereitung des Tragischen. Ich verstehe darunter die Dar-

Vorbereitung des Tragischen.

stellung solcher Vorgänge, die selbst noch nicht als tragisch gefühlt werden, wohl aber in dem Leser oder Zuschauer die starke Erwartung einer Zuschärfung auf das Tragische hin erzeugen. Es werden uns Gegensätze, Spannungen, Reibungen, Gegenstrebungen, Gefahren, Zündstoffe, lauernde böse Gewalten geschildert, von denen sich der Leser oder Zuschauer sagt: hier liegt zwar noch kein tragisches Leiden vor, aber es ist wahrscheinlich oder gewiß, daß sich ein solches daraus entwickeln werde. Wir sehen hier tragisches Leid noch nicht als gegenwärtig, aber wir spüren deutlich sein Nahen, wir merken, wie die tragischen Gewalten unterirdisch wühlen und pochen. Es ist der Teil der tragischen Entwickelung, in dem wir das Tragische vorausempfinden. Und dieses Vorausempfinden muß nicht bloß spurweise vorhanden sein, sondern einen maßgebenden Bestandteil des Eindrucks bilden, den die in Frage stehenden Szenen hervorbringen. Selbstverständlich ist dabei die Wirkung vorausgesetzt, wie sie der tragische Vorgang bei seinem ersten Gelesen- oder Gesehenwerden macht. Denn es ist klar: wer da bereits weiß, wie sich das Folgende entwickelt, fühlt leicht aus Vorgängen, die an sich selbst die Zuschärfung zum Tragischen nicht nahelegen, doch schon die tatsächlich später erfolgende tragische Entwickelung heraus. Hier dagegen ist die reine Wirkung, welche die Darstellung durch sich selber macht, vorausgesetzt.

Beispiele.

So erstreckt sich im Lear die tragische Vorbereitung vom Anfange bis zu dem Punkte, wo Lear des Undanks und der Niedertracht Gonerils gewiß wird; im Othello bis dahin, wo das von Jago eingeträufelte Gift der Eifersucht dem Mohren Urteil und Frieden raubt. Im Wallenstein gehören die ganzen Piccolomini zur tragischen Vorbereitung; erst mit Beginn von Wallensteins Tod erblicken wir den Feldherrn mitten in tragischer Bedrängnis. In den Räubern dagegen besteht, wenn wir Karl Moor ins Auge fassen, der vorbereitende Teil lediglich in der ersten Szene, wo Franz seinen teuflischen Plan gegen Karl enthüllt; zu Beginn der zweiten Szene sehen wir Karl bereits in tragischem inneren Aufruhr. In Richard Wagners Rienzi umfaßt

die Vorbereitung der erste Akt. Mit dem zweiten setzt die verderbenbringende Macht entschieden ein.

Welche Stelle die tragische Vorbereitung einnimmt.

Doch ist es keineswegs immer so, daß der Beginn der tragischen Vorbereitung mit dem Beginn der tragischen Dichtungen zusammenfällt. Es ist ebensogut möglich, daß die ersten Szenen der Dichtung diesseits der tragischen Vorbereitung fallen, das heißt: uns die spätere Tragik noch nicht deutlich befürchten lassen, vielleicht gar in uns das Gefühl glücklichen Gelingens, siegreichen Aufsteigens erzeugen. Im objektiven Sinne bereiten freilich auch solche Szenen die spätere Tragik vor: sie bilden die Voraussetzung, aus der sie sich entwickelt. Doch darum handelt es sich hier nicht; hier ist vielmehr von einem Teile innerhalb der tragisch wirkenden Entwickelung die Rede; die tragische Vorbereitung in unserem Sinne wirkt selbst schon tragisch, wenn auch erst in der Form des vorwegnehmenden Befürchtens.

Man denke an die Jungfrau von Orleans: der Leser, der sich nicht durch sein Wissen vom Späteren beeinflussen läßt, begleitet das siegreiche, rettende Emporsteigen der Jungfrau weitaus vorwiegend mit fortreißenden Gefühlen von Freude und Genugtuung, Hoffnung und Bewunderung: erst wo sie im Kampf mit Lionel ihrer Sendung untreu wird, werden tragische Befürchtungen für den Eindruck maßgebend. Ebenso läßt das erste Auftreten von Grillparzers Sappho tragisches Unheil noch nicht deutlich vorausempfinden: die Sängerin schwelgt in Liebesglück, und Phaon lebt wie geblendet in ihrem Banne; erst gegen Ende des ersten Aktes, wo Sappho im Gespräche mit Melitta ihr zwiespältiges Inneres ausspricht, beginnt die erste Stufe der tragischen Entwickelung. In Calderons Richter von Zalamea geht es bis gegen das Ende des zweiten Aktes lustspielartig zu; erst dann tritt durch den Konflikt zwischen Ehre und formellem Recht die Wendung ins Tragische ein. Auch in Scribes Adrienne Lecouvreur bringen die ersten beiden Akte nicht einmal auf die Vermutung, daß das Stück sich zu Rachewut und zu Vergiftung der Nebenbuhlerin zuspitzen werde. Naturgemäß noch viel häufiger finden wir Anfänge dieser Art in erzählenden Dichtungen. Hier findet sich die

Hinwendung zu einem tragischen Verlaufe oft erst sehr spät ein. Die prächtigen Schilderungen des Schullebens, mit denen Kjellands Roman „Gift" beginnt, lassen furchtbare, tödliche Kämpfe ebensowenig vermuten, wie etwa die Schilderung der freundlichen Verhältnisse und Entwickelungen, denen wir zu Beginn des durch intime Psychologie ausgezeichneten Romans Fontanes „Effi Briest" begegnen. Heyses Kinder der Welt, Freytags verlorene Handschrift enthalten viel Tragisches; aber erst in verhältnismäßig späten Abschnitten kommt es zu tragischer Vorbereitung.

In anderen Dichtungen wieder fallen die Anfangsszenen jenseits der tragischen Vorbereitung. Maria Stuart finden wir sofort zu Beginn des Stückes in hochentwickelter tragischer Not; ebenso Goethes Faust, Byrons Manfred, Heyses Alkibiades, Sobeide bei Hofmannsthal. Man kann sagen: hier gehört die tragische Vorbereitung zu der Vorgeschichte, die wir aus der Dichtung herauszulesen und nach rückwärts hinauszuverlegen haben. Weiteren Beispielen werden wir bald begegnen.

Vorbereitung und Exposition.

So ist also die örtliche Stellung der tragischen Vorbereitung in den Dichtungen sehr verschiedener Art. Manche Dramatiker lieben es, in ihren Stücken gleich von Anfang an oder doch sehr bald eine schwere, beklemmende, tragisch schwangere Luft zu erzeugen. Ich erinnere an den jugendlichen Schiller, an Hebbel, an Hauptmann. Bei anderen Dramatikern wieder ist von einer solchen Neigung nichts zu bemerken. Jetzt erhellt auch, daß die tragische Vorbereitung keinesfalls mit der „Exposition" der Tragödie zusammenfällt. Was man Exposition nennt, scheidet sich unter einem völlig anderen Gesichtspunkte ab. Es sind darunter die Szenen zu verstehen, in denen die Voraussetzungen, Kräfte, Seiten, Gegenstände der folgenden Verwickelung dem Leser klargemacht werden. Die Exposition ergibt sich im Hinblick auf den klärungs- und orientierungsbedürftigen Leser und Zuschauer als ein unentbehrlicher Teil jeder dramatischen Dichtung. Daher bildet sie natürlich überall den Anfang des Dramas, mag dieses nun mit der tragischen Vorbereitung oder diesseits oder jenseits dieser beginnen. Auch Tragödien, die wesentlich nur in der

Darstellung der tragischen Katastrophe bestehen, haben eine Exposition.

Zweiter und dritter Abschnitt: Steigerung des Tragischen und Verderben.

An die tragische Vorbereitung schließt sich als zweite Stufe des tragischen Gesamtvorganges der Eintritt und die Steigerung des Tragischen, worauf dann als dritter Abschnitt das tragische Verderben folgt. Der zweite Teilvorgang — ich will ihn als tragische Mitte bezeichnen — charakterisiert sich dadurch, daß einerseits das tragische Leid nicht mehr bloß befürchtet und vorausempfunden, sondern als ein gegenwärtiges miterlebt wird, anderseits aber noch nicht als so in die Höhe getrieben erscheint, daß es die Befürchtung des unmittelbar bevorstehenden Unterganges als vorherrschendes Gefühl erzeugte. Ebendadurch charakterisiert sich nun der dritte Abschnitt, den ich tragischen Ausgang nennen will: hier stellt sich das tragische Leid als unmittelbar auf den Untergang losgehend dar und läuft schließlich in diesen aus. Es versteht sich von selbst, daß sich der Übergang von dem einen zum anderen Abschnitt durch die mannigfaltigsten äußeren und inneren Ereignisse bewirken läßt, und daß es in den Dichtungen längere Strecken geben kann, von denen es zweifelhaft ist, ob sie besser der früheren oder späteren Stufe zuzuzählen seien.

Beispiele.

Vollkommen klar liegt die Einteilung in Wallenstein: mit dem dritten Stück der Trilogie beginnt der zweite Abschnitt des tragischen Vorganges: die Nachricht von der Gefangennahme Sesinas wirft Wallenstein in schweres inneres Ringen, und die darauffolgenden Ereignisse, insbesondere der Verrat Octavios und das Hinübertreten des Max auf die Seite des Kaisers, bringen gewaltige Steigerungen des tragischen Leides hervor. Der dritte tragische Teilvorgang nimmt mit dem vierten Akt seinen Anfang: schon durch die ersten Worte, mit denen Buttler diesen Akt eröffnet, tritt uns Wallenstein als ein unentrinnbarem Verderben Verfallener vor Augen. In Kabale und Liebe reicht die tragische Vorbereitung vom Anfang bis dahin, wo der Präsident von der Ernsthaftigkeit der Liebe seines Sohnes zu der Tochter des Musikers erfährt und mit gebieterischem Willen dazwischentritt. Hiermit beginnt die tragische Mitte, die Eintritt und Steigerung des Tra-

gischen enthält. Der tragische Ausgang hebt dort an, wo Wurm Luisen den schändlichen Brief diktiert; denn von hier an fühlen wir uns in der unmittelbaren Nähe inneren und äußeren Verderbens. Romeo und Julia beginnt diesseits der tragischen Vorbereitung. Diese nimmt dort ihren Anfang, wo Romeo sich in die Tochter des feindlichen Hauses verliebt. Die tragische Mitte dürfen wir von der Ermordung Tybalts durch Romeo und dessen Verbannung an rechnen. Der tragische Ausgang hebt für Romeo mit der Kunde von Julias Tode, für Julia mit dem Erwachen an Romeos Leiche an. So werden sich auch in Goethes Werther oder in Tennysons Enoch Arden leicht der noch untragische Anfang und die drei Abschnitte des Tragischen unterscheiden lassen.

Verhältnis des griechischen Dramas zu dieser Dreiteilung.

Wie wenig es nötig ist, daß die Tragödie mit der tragischen Vorbereitung anfängt, kann insbesondere ein Blick anf das griechische Drama lehren. Hier fällt häufig das ganze oder nahezu das ganze Stück in den dritten Abschnitt des tragischen Vorgangs. Im Agamemnon des Äschylos gehört die Opferung Iphigeniens und die buhlerische Verbindung Klytemnästras mit Ägisthos zur Vorgeschichte; schon bei seinem ersten Auftreten im Drama ist das Netz des Verderbens über Agememnon geworfen. Ähnlich stellt des Äschylos Prometheus nur den Strafvollzug an dem Helden dar; die Taten, wodurch er den Zorn des Zeus herausgefordert, liegen voraus. In desselben Dichters Persern gehört sogar der tragische Sturz zur Vorgeschichte; das Drama schildert lediglich die Wirkung des erfolgten Zusammenbruchs auf das Gemüt der davon Getroffenen. So bringt auch des Sophokles Ajas nur den tragischen Ausgang zur Darstellung. Die dem Ajas widerfahrene Kränkung, das Entstehen seiner Rachegefühle, die schmachvollen Taten, die er in gottverhängtem finsteren Wahnsinn vollbracht hat, — dies alles liegt der Handlung des Stückes voraus. Schon zu Beginn der Tragödie ist der Held innerlich vernichtet. Ohne Zweifel wird durch solches Fallenlassen der vorderen Glieder der tragischen Entwickelung der Eindruck des Zusammengedrängten, Wuchtigen, Ungeheuren, Zerschmetternden in besonders hohem Grade hervorgebracht.

Das Tragische der Gefahr.

Wie wenig die Dreiteilung des tragischen Vorganges im Sinne einer starren Regel genommen werden darf, erhellt auch aus folgender Betrachtung. Die tragische Vorbereitung kann sich gewissermaßen in den beiden späteren Abschnitten wiederholen. Es kommt überaus häufig vor, daß dem Helden, wenn er längst mitten in der Gegenwart tragischen Leides steht, neue Gefahren erwachsen, von denen er nichts weiß, die aber der Zuschauer oder Leser entstehen, sich steigern und unentrinnbar werden sieht. Das Netz des Verderbens wird immer enger um den Helden gezogen, dieser aber wandelt in ahnungsloser Sicherheit seinen Weg weiter. Wir steigern in solchen Fällen das gegenwärtige wirkliche Leid des Helden, indem wir vorwegnehmend das Leid hinzufügen, das aus den Gefahren, von denen er noch nichts weiß, höchstwahrscheinlich für ihn entspringen wird. So gehört also das Tragische der Gefahr nicht bloß dem vorbereitenden Teile an, sondern tritt auch in der tragischen Mitte und im tragischen Ausgang in mannigfaltiger Weise auf. Besonders fällt dieses Tragische dort in die Augen, wo es lange Strecken hindurch besteht; z. B. wenn wir Cäsar bis zu den tödlichen Stößen Brutus und der Verräter in völliger Unkenntnis von dem Verrate sehen.

Ideelle Rückwärtswirkung im tragischen Vorgange.

Doch kommt es auch vor, daß nicht nur der Held, sondern auch der Zuschauer kürzere oder längere Strecken hindurch keine Ahnung davon hat, in welchem verderbenbringenden Netze sich jener befindet. Erst an späterer Stelle tritt für beide die Enthüllung ein, sei es mit plötzlichem Schlage, sei es in spannender Allmählichkeit. Ist diese Enthüllung eingetreten, dann findet in der Seele des Zuschauers eine Art Rückwärtswirkung statt: er stellt sich nachträglich den Helden als schon seit dem entsprechenden früheren Zeitpunkte von der — jetzt erst kund gewordenen — tragischen Gefahr umfangen gewesen vor. So erhält eine gewisse Strecke der tragischen Entwickelung durch die auf sie zurückblickende Erinnerungsvorstellung einen veränderten Wert: sie wird in ihrem tragischen Gewicht erhöht. So ist es im König Ödipus: Held wie Zuschauer erfahren erst im Laufe des Dramas, von welchem Verderben jener schon zu Beginn des Dramas umstrickt gewesen war.

All die Greuel des Ödipus gehören in die Vorgeschichte der Tragödie; ihre Enthüllung aber wird dem Täter, wie dem Zuschauer und Leser (wobei natürlich von jedem anders woher erlangten Wissen abzusehen ist) erst im stark fortgeschrittenen Verlaufe des Dramas zu teil. Natürlich verändert sich nun für den Zuschauer und Leser das Bild des Ödipus nach rückwärts hin: er erscheint jetzt als von lange her in unentrinnbares Verderben verstrickt. Nur indem man diese Wirkung der Erinnerungsvorstellung vor Augen hat, läßt sich sagen, daß der König Ödipus zu den Dramen gehöre, die nichts als den tragischen Ausgang darstellen.

Gliederung der Tragödie bei Freytag.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß, ebensowenig wie die tragische Vorbereitung mit der Exposition zusammenfällt (vgl. S. 386), so auch die beiden folgenden Teile des tragischen Vorganges keineswegs mit den Abschnitten gleichbedeutend sind, die man in der Regel der Exposition folgen läßt. Wenn beispielsweise Freytag an die Einleitung die „Steigerung" und den „Höhepunkt" anreiht,[1]) so könnte man meinen, daß diese beiden Abschnitte — in der Tragödie wenigstens — ungefähr mit dem, was ich die tragische Mitte nenne, zusammenfallen; denn die tragische Mitte enthält Eintritt und Steigerung des Tragischen bis dahin, wo sich der bevorstehende Untergang vernehmlich ankündigt. Wie wenig indessen dies der Fall ist, geht schon daraus hervor, daß jene beiden Freytagschen Abschnitte stets die Mitte des Dramas bilden, während das, was ich tragische Mitte nenne, keineswegs an die Mitte der Tragödie gebunden ist, sondern ebensogut ihren Anfang einnehmen und auch gänzlich fehlen kann. Und etwas Ähnliches gilt von dem Verhältnis des tragischen Ausganges zu den beiden letzten Abschnitten bei Freytag: der fallenden Handlung und der Katastrophe. Die Einteilung, die Freytag von dem dramatischen Verlaufe gibt, ist eben vorwiegend nach formalen Gesichtspunkten unternommen, die von dem durch die Entwickelung des Gehaltes Gebotenen völlig absehen. So ist

---

[1]) Freytag, Technik des Dramas. 6. Aufl. Leipzig 1890. S. 107 ff.

es von vornherein nicht anders möglich, als daß die ganze Einteilung, so orientierend sie auch für den Anfänger sein mag, an Äußerlichkeit und Vieldeutigkeit leidet. Dazu kommt dann noch das Mißliche, daß hier und da nun doch auch wieder Gesichtspunkte, die dem Inhalte entnommen sind, maßgebend werden. Besonders auffallend zeigt dies das „tragische Moment", das Freytag zwischen dem Höhepunkte und der fallenden Handlung eingreifen läßt.[1])

Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges: 1. der einfache Vorgang.

Unabsehbar ist die Mannigfaltigkeit der Unterschiede, die sich ergibt, wenn man auf die Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges blickt. Die soeben gegebene Gliederung bezog sich auf die Steigerung des Tragischen. Im folgenden will ich den tragischen Vorgang daraufhin in Betracht ziehen, ob die in ihm vorkommenden tragischen Leiden aus einer gemeinsamen Ursache oder aus einer Reihenfolge neu auftretender Ursachen entspringen, ob sie dieselbe Grundgestalt zeigen oder in einer Reihenfolge neuer Gestalten auftreten. Wie grundverschieden beide Betrachtungsweisen sind, geht schon daraus hervor, daß auch der gemäß der zweiten Betrachtungsweise einfache tragische Vorgang sämtliche soeben betrachtete Glieder enthalten kann.

Als einfach darf man den tragischen Vorgang dort bezeichnen, wo die Entwickelung des tragischen Leides bis zum Untergang sich als einer gemeinsamen Ursache entspringend und so einen einzigen Zusammenhang bildend fühlbar macht. Für Romeo und Julia entsteht das tragische Leid lediglich durch die drohende und dann wirklich eintretende Trennung, für Timon von Athen durch die furchtbare Enttäuschung, die er an seinen vermeintlichen Freunden erlebt. Sapphos tragisches Unglück besteht in der Untreue Phaons und der sich darin bezeugenden Unfähigkeit der Dichterin, von den Höhen der Kunst den Weg zu frohem Lebensgenuß zu finden. Es ist in dem einfachen tragischen Vorgang keineswegs ausgeschlossen, daß das tragische Leid verschiedene Seiten und Teile habe. Nur müssen diese einem gemeinsamen und diese

[1]) Ebendaselbst, S. 115 f.

Gemeinsamkeit stark zu Tage treten lassenden Ursprunge entstammen. Wallensteins Leid setzt sich aus mancherlei zusammen: insbesondere aus seinen inneren Kämpfen vor dem entscheidenden Schritt, aus den bald folgenden Erfahrungen von dem Niedergange seines Sternes, aus den bitteren Enttäuschungen, die er an Octavio und Max erlebt. Doch sind alle diese Teile seines Leides eng verknüpft, da sie sämtlich aus seinem verräterischen Vorhaben und Vorgehen entspringen.

2. Der zusammengesetzte Vorgang

Was den zusammengesetzten tragischen Vorgang betrifft, so kommen besonders die Fälle in Betracht, wo sich an das tragische Leiden eines Menschen eine neue Handlung oder Handlungsreihe, sei es des tragischen Menschen selbst, sei es eines anderen, schließt, die ein neues tragisches Unheil für ihn entspringen läßt. Hieran kann sich natürlich wiederum eine Handlung oder Handlungsreihe knüpfen, die weiteres tragisches Leiden heraufführt. Besonders im Epos und Roman kann diese Kette zahlreiche Glieder haben. Doch auch im Drama kommt dergleichen vor. So sehen wir Antonius bei Shakespeare dreimal in starkes tragisches Unglück geraten: im dritten Akt zuerst nach der durch Cleopatras feige Flucht verloren gegangenen Schlacht bei Actium, sodann im vierten Akt nach der unglücklichen Seeschlacht bei Alexandria, deren schlimmen Ausgang er — freilich fälschlicher Weise — dem Verrate Cleopatras zuschreibt, und endlich in demselben Akt, als er die falsche Nachricht von dem Selbstmorde Cleopatras empfangen hat und sich in sein Schwert stürzt. Oder man vergegenwärtige sich die Königin Margaretha bei Shakespeare. Nicht nur in der Gesamtheit der Tragödien vom Hause York, sondern auch schon in einem einzigen Drama, in dem dritten Teile Heinrichs des Sechsten, bildet ihr Schicksal eine Reihenfolge tragischer Erlebnisse: schon im ersten Akt wirkt ihr Verbrechen an dem alten York tragisch; dann ist sie vorübergehend im Glück; doch schon der zweite Akt bringt durch die Schlacht bei Towton ihren Sturz vom Thron; nachdem sie sich wieder zu Glück und Sieg erhoben, wird sie im fünften Akt von Eduard im Felde besiegt und vor ihren Augen ihr Sohn von den drei Yorks durchbohrt. Doch

nicht nur in lose komponierten Stücken kommt eine solche Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges vor. Shakespeares Coriolan zeichnet sich ohne Zweifel durch streng zusammengehaltene Einheit aus, und doch ist auch hier der tragische Vorgang von mehrgliedriger Art. Zuerst tritt uns die Tragik Coriolans in der Selbsterniedrigung entgegen, zu der er als Bewerber um das Konsulat vor dem Volke genötigt wird. Hierauf wird durch die schürende, hetzende Art der Tribunen die Wendung herbeigeführt, daß er das Volk heftig verletzt und daher verbannt wird. An dieses zweite Glied in seinem tragischen Erleben reiht sich als drittes die durch seinen Entschluß, sich mit dem Feinde Roms zu verbünden, geschaffene Lage, die in ihrer weiteren Entwickelung zum Belagern seiner Vaterstadt führt. Der letzte Abschnitt in dem tragischen Lebensgange Coriolans wird durch den Entschluß seiner Mutter eingeleitet, ihn um Aufhebung der Belagerung zu bitten. Er schenkt nach langem Sträuben den Bitten Gehör. Durch diesen Entschluß führt er das Ende seiner tragischen Entwickelung herauf: Aufidius sieht sich getäuscht und verraten und läßt ihn niederstechen. In allen diesen Fällen stellt der tragische Leidensweg keinen einfachen Zusammenhang dar. Neue Entschlüsse, Handlungen, Ereignisse greifen ein, schaffen neue Lagen und fügen so neue Abschnitte des tragischen Leidens und Kämpfens hinzu.

Zusammensetzung im Hinblick auf die Schuld.

Schon die angeführten Beispiele lassen erkennen, daß verschiedene Arten der Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges zu unterscheiden sein werden, je nachdem die einzelnen Abschnitte des tragischen Erlebens sich zur Frage der Schuld verhalten. Das tragische Leid entsteht entweder durch eigene Verschuldung oder ohne solche, und in diesem zweiten Falle läßt sich wieder der Unterschied machen, daß das eine Mal das tragische Leid durch eine gute, edle, hochherzige Tat der tragischen Person, das andere Mal ohne eine solche, also lediglich durch widrige Schicksale entspringt. Es leuchtet ein, daß sich diese drei Möglichkeiten in einem mehrgliedrigen tragischen Vorgange in äußerst mannigfaltiger Weise verbinden können.

Zweigliedriger Vorgang: 1. drei Fälle der Aufeinanderfolge zweier gleichgearteter Glieder.

Schon wenn der tragische Vorgang nur zweigliedrig ist, ergeben sich zahlreiche Verknüpfungsweisen. Da können zunächst beide Abschnitte des tragischen Leides durch eigene Verschuldung hervorgerufen sein. So ist es in Grillparzers Ottokar: der Böhmenkönig erkennt hochfahrenden Sinnes die Wahl Rudolfs zum deutschen Kaiser nicht an, zieht ins Feld gegen ihn und muß sich eine Demütigung gefallen lassen, die sein Wesen aus allen Fugen reißt. Und aus noch schwererer Schuld entspringt der zweite Abschnitt seines tragischen Leides: er zerreißt den mit Rudolf geschlossenen Vertrag und wird so unter häßlicheren Umständen nochmals zum Empörer. Aber ebenso kommt es vor, daß beide Abschnitte des tragischen Unheils bloß oder doch hauptsächlich durch unglückliche, feindselige Verwickelungen hervorgerufen werden. So ist es in Beer-Hofmanns Grafen von Charolais. Zu Beginn des Trauerspiels besteht seine tragische Lage darin, daß ihm von seinen hartherzigen Gläubigern die Leiche seines hochverehrten Vaters als Pfand weggenommen wurde. Darauf folgt im vierten Akt die Untreue seiner jungen Gattin. Beide Ereignisse werfen ihn in Tragik von fast übermenschlicher Schwere, und beide Ereignisse sind ohne sein Verschulden eingetreten. Und drittens kann es auch vorkommen, daß beide Abschnitte des tragischen Unheils durch sittliches Handeln entspringen. Der Konsul in Freytags Fabiern stürzt sich in schwere tragische Not durch seinen heroischen Entschluß, an seinem ältesten Sohn für die Mordtat an dem Tribunen die Todesstrafe vollziehen zu lassen, und als sich die Seinen diesem Vorhaben mit Gewalt widersetzen, faßt er den weiteren erhabenen sittlichen Entschluß, sein ganzes Geschlecht zur Sühne für die trotzige, vermessene Gesinnung in den Tod zu führen; und diesen Entschluß führt er denn auch aus.

2. Aufeinanderfolge zweier ungleich gearteter Glieder.

Nun kann aber auch von den beiden Abschnitten der tragischen Entwickelung ein jeder durch eine andere Art von Ursachen herbeigeführt sein: der eine durch Schuld, der andere durch eine böse Verwickelung oder vielleicht durch eine Tat von sittlicher Größe. Damit verbinden sind dann noch die Unterschiede der Reihenfolge: der erste Abschnitt des Leides kann ohne

Verschulden, rein durch böse Menschen oder unselige Umstände, der zweite durch einen hieran sich knüpfenden Frevel hervorgerufen sein; aber ebensogut ist die umgekehrte Reihenfolge möglich. Ich habe nicht die Absicht, auf diese zahlreichen Kombinationen einzugehen. Nur zwei, wie mir scheint, besonders häufig vorkommende Fälle erwähne ich.

a) Auf unverdientes Leid folgt eine schuldvolle Tat.

Es liegt im natürlichen Verlaufe menschlicher Dinge begründet, daß schwere Leiden und Kämpfe, die den Menschen ohne sein Verschulden bedrängen, ratlos machen, verbittern, aus den Fugen werfen, zur Verzweiflung treiben, ihn leicht zu Frevel und Verbrechen führen. Die psychologischen Vermittelungen können hierbei verschieden sein: großes Unglück kann den Menschen gegen den Unterschied von Gut und Böse, ebenso gegen die möglicherweise furchtbaren Folgen eines Verbrechens stumpf und gleichgültig machen oder ihn zur Rache an Schicksal und Menschen herausfordern oder ihn wider sein Gewissen irgend ein Verbrechen als letzten rettenden Ausweg ergreifen lassen. Hier hebt also die tragische Entwickelung mit einem durch feindliche Verhältnisse oder böse Menschen herbeigeführten Leide an; hierauf folgt eine schuldvolle Tat, die neues Übel hervorruft und zum Untergange führt. Natürlich ist nicht immer ein scharfer Einschnitt zwischen den beiden Teilen zu finden; denn es kann sich langsam aus der verzweifelten Stimmung des ersten Abschnittes die Hinwendung zur Schuld entwickeln. Kriemhild ist durch die Ermordung Siegfrieds in äußersten Jammer geworfen worden; als Gattin Etzels wütet sie dann in greuelvollen Vergeltungstaten. Faust sehen wir bei Goethe zuerst in mannigfaltigen inneren Nöten und Stürmen sich quälen, bevor er von Mephisto überredet wird, sich in das Chaos der Sinnlichkeit zu stürzen. Herostrat wird in Fuldas gleichnamigem Trauerspiel aus allen Himmeln gestürzt, als er sein hastendes, keuchendes, auf das überirdisch Erhabene gerichtetes Schaffen durch den Anblick eines einfach schönen Werkes von Praxiteles vernichtet sieht. Dann entschließt er sich zu furchtbarer Freveltat: er schleudert, um sich unsterblich zu machen, den Brand in den Tempel der Artemis. In Lopes merkwürdigem Schauspiel

„Fuente Ovejuna" leidet das Dorf, das diesen Namen führt, zuerst schwer unter den Schandtaten des Komturs Gomez; hierdurch wird es getrieben, sich wie ein Mann zu erheben und grausame, blutige Rache an seinem Peiniger zu nehmen. Diese Empörung wird vom Dichter als eine Handlung angesehen, die, so sehr sie dem Dorfe zur Ehre gereicht, und so sehr ihre Heldenhaftigkeit noch durch das großartige Zusammenstehen des Dorfes erhöht wird, dennoch einen strafwürdigen Frevel bedeutet. Halms Griseldis kann uns zum nächsten Typus hinüberleiten: zuerst wird Griseldis durch rohen Frevelmut unverschuldet in Gram und Jammer gestoßen; sodann aber, als sie erfahren, welch entwürdigendes Spiel ihr Gatte mit ihr getrieben, entschließt sie sich mit freiem, tapferem, im höchsten Grade sittlichem Entschlusse, ihren über alles geliebten Gatten Percival zu verlassen. Der erste Abschnitt also enthält hier ein von außen zugefügtes unverschuldetes Leid, der zweite ein Leid, das in der eigenen sittlichen Tat der tragischen Person seinen Ursprung hat.

b) Der tragischen Schuld folgt eine tragische sittliche Tat.

Ein zweiter charakteristischer Fall liegt dort vor, wo sich die tragische Entwickelung an eine Schuld knüpft, dann aber die Wendung eintritt, daß durch eine sittliche Tat einerseits zwar ein Gegengewicht der vorangegangenen Schuld geschaffen, anderseits aber infolge äußerer oder innerer Verwickelungen Gefahr und Untergang heraufbeschworen werden. Der erste Abschnitt des tragischen Vorganges ist durch Schuld, der zweite durch eine sittliche Tat herbeigeführt. Hier kann nochmals Coriolan, und zwar in den beiden letzten Teilen seiner tragischen Entwickelung, als Beispiel dienen. Sein Entschluß, sich mit den Feinden Roms zu verbünden, leitet den schuldvollsten Abschnitt seines tragischen Lebensganges ein. Als er dann auf das Flehen seiner Mutter von Rom umkehrt, führt diese edle Tat eine Verschwörung seiner Bundesgenossen und seinen Untergang herbei. Während in *diesem* Falle die sittliche Tat dem, der sie getan, äußere Feinde erweckt, ist sie in *anderen* Fällen von zerstörender Wirkung für das eigene Gemüt. In Hauptmanns Einsamen Menschen erlebt Johannes Vockerat zwei Abschnitte tragischer Entwickelung: zuerst

kommt er in Verwirrung und Zerrüttung durch die unselige Liebe zu Anna Mahr; und als er sich dann unter der Einwirkung der Geliebten, die stärker ist als er, zu dem Auseinandergehen für immer entschlossen hat, ist ihm das durch diese hohe Tat auferlegte Entbehren und Entsagen so unerträglich, daß er sich den Tod gibt. Auch das interessante Drama Heyses „Don Juans Ende" kann hier erwähnt werden. Nach einem sündenvollen Leben trifft Don Juan mit Gianottto, seinem Sohne, von dessen Dasein er bis dahin nichts gewußt hatte, zusammen. Hieran knüpft sich — und damit beginnt der zweite Abschnitt der tragischen Entwickelung — eine Veredelung seines Daseins: die Liebe zu seinem Sohne verdrängt alle anderen Leidenschaften aus seiner Brust. Fragen wir aber nach der Wendung dieser Erhebung zu einem reineren Dasein in das Tragische, so treffen wir auf eine dritte Art und Weise. Es ist hier der fortwirkende Fluch seiner Sünde, wodurch er in seinem edlen Lieben und Streben zu argen Fehlschritten getrieben und so innerlich und äußerlich zum Scheitern gebracht wird.

Unerschöpfbarkeit der Zusammensetzung des tragischen Vorganges.

Wenn ich nun auch alle möglichen Kombinationen in der Verknüpfung der verschiedenen Arten des tragischen Leides zu zwei-, drei-, vier- und mehrgliedriger Entwickelung durchlaufen hätte, so wäre die Vielgestaltigkeit der zusammengesetzten tragischen Vorgänge noch immer lange nicht erschöpft. Denn bisher habe ich nur die tragische Entwickelung einer einzigen Person ins Auge gefaßt. In der Regel kommen aber in einem tragischen Vorgang zwei und mehr Personen mit tragischem Erleben vor. Man vergegenwärtige sich König Lear: welch eine Fülle von Personen ist hier mit Tragik belastet! Diese Verkettung der tragischen Schicksale mehrerer Personen gäbe zu mannigfaltigen Auseinandersetzungen rücksichtlich der Komposition Anlaß. Doch lasse ich diesen Gegenstand hier beiseite. Auch wenn ich mich dieser Erörterung enthalte, wird aus den Betrachtungen dieses Kapitels klar geworden sein, ein wie höchst verwickelter Organismus in der Regel die Tragödie und überhaupt die dichterische Darstellung des Tragischen ist.

Tempo und Kontrastwirkung.

Völlig andere Unterschiede am tragischen Vorgange ergeben sich, wenn man die Art und Weise der Aufeinanderfolge der den tragischen Vorgang ausmachenden entscheidenden Ereignisse in Betracht zieht. Zwei Gesichtspunkte werden hierbei von Bedeutung: man kann diese Aufeinanderfolge nach ihrem Tempo und nach dem Grade der Kontrastwirkungen ins Auge fassen. Beides übrigens hängt nahe zusammen.

Plötzlichkeit und Allmählichkeit.

Den ersten Gesichtspunkt verstehe ich in dem weiten Sinne, daß dabei nicht nur die Größe der Zeiträume zwischen den entscheidenden Ereignissen, sondern auch die Allmählichkeit und Plötzlichkeit ihres Eintretens in Betracht kommt. Der tragische Vorgang berührt uns wesentlich anders, je nachdem die bösen Mächte hart nacheinanderfolgend und mit blitzschnellem Anwachsen ins Ungeheuere, mit einer Plötzlichkeit wie aus dem Nichts heraus sich entladen, oder ob sie dem Zuschauer längere Pausen ängstlicher Spannung oder vielleicht auch verhältnismäßiger Ruhe lassen und erst nach allmählicher Vorbereitung und langsamem Anwachsen vernichtend hereinbrechen. Unter den bösen Mächten verstehe ich hier natürlich auch Leidenschaften und Entschlüsse, sofern durch sie Umsturz und Vernichtung entspringt oder doch eingeleitet wird. Und da stoßen wir auf einen ähnlichen Unterschied. Bald haben Leidenschaften und Entschlüsse in ihrem Entstehen etwas Sturmartiges an sich; der Mensch wird widerstandslos von ihnen gepackt. Bald ringen sie sich langsam aus der Seele empor; der Mensch geht durch Schwanken, Zögern, inneres Kämpfen hindurch, bevor sie Macht über ihn gewinnen. Es ist keineswegs nötig, daß das gemessene Fortschreiten und das allmähliche Vorbereiten einen matten, lahmen Eindruck hervorbringe. Es kann auch auf diesem Wege dem entscheidenden Ereignisse eine gewaltige Wucht, ein Charakter ehern schicksalsmäßiger Art gegeben werden. Ja es kann gerade durch das Vorbereiten und Anschwellenlassen der Eindruck des unvermeidlich Notwendigen gesteigert werden. Der Hauptunterschied im Eindruck scheint mir darin zu liegen, daß dort, wo die erschütternden Ereignisse in gemessenem Gange und nach längerer Vorbereitung

eintreten, die Schicksalsmächte im ganzen als geordneter, klarer, rationaler erscheinen, während das Tragische der dahinstürmenden, plötzlichen, jähen Art dem Schicksal mehr den Charakter des Wilden, Unheimlichen, Abgrundartigen und Irrationalen gibt. Das eine wie das andere hat seine Berechtigung.

Beispiele.

Vergegenwärtigt man sich Schiller, besonders in seinen späteren Dramen, so wird man nicht zweifelhaft sein, hier vorwiegend ein Tragisches der vermittelten, allmählichen Art vor sich zu haben. Langsam, unter mannigfachem Zögern und innerem Kämpfen, reifen die Entschlüsse und Taten; wir sehen die entscheidenden Ereignisse sich vorbereiten, nahen und anwachsen. So ist es auch in Goethes Tasso und Iphigenie, wogegen sein Götz und die Gretchentragödie im Faust eine Darstellung zeigen, die viel Unvermitteltes und Jähes an sich hat. Auch an Corneille und Racine kann erinnert werden: die Darstellung trägt den Charakter des ausführlich und klar, oft nur allzu klar Vermittelten. Wie ganz anders bei Kleist, in manchen späteren Stücken Grillparzers und vor allem bei Shakespeare! Dieser liebt es, den Umschwung in Leidenschaft und Wollen, und wäre er noch so ungeheuer, als etwas mit einem Ruck Vollzogenes vor uns hinzustellen. Ich erwähne den Umschwung in der Seele Richards des Zweiten von gewissenlosem Leichtsinn zu selbstquälerischer Grübelei; die Vertauschung von Freundschaft und Feindschaft bei Warwick in König Heinrich dem Sechsten; das jähe Aufflammen der verblendeten Eifersucht bei Leontes im Wintermärchen; die erschreckend plötzliche Verkehrung von Haß und Abscheu in Liebe bei der Prinzessin Anna in Richard dem Dritten; die mit einem Schlag riesengroß dastehende Niedertracht der Töchter Lears. Ich habe hiermit nur einiges aus der großen Masse von Belegen bei Shakespeare herausgegriffen. Oder man versetze sich in Gerhart Hauptmanns Elga: unheimlich phantastisch flammen hier die Leidenschaften aus tiefem Seelengrunde empor.

Plötzlichkeit und Allmählichkeit in der modernen Dichtung.

In der modernen Dichtung finden wir einerseits die Neigung zu ausführlichem und oft peinlich ausführlichem Vorbereiten des entscheidenden Entschlusses oder Leidenschaftsaus-

bruches, zu nichts erlassender Breite in der Darstellung des Zerrüttungsvorganges. Der Naturalismus mit seiner Sucht, psychologisch zu zergliedern, bringt dies mit sich. Flaubert läßt uns das geschlechtliche Träumen und gierige Lechzen der Madame Bovary lange und nur allzu lange Strecken hindurch miterleben, bis er sie endlich zu Falle bringt. Dostojewsky findet in dem Schildern scheußlicher Nervenzerrüttungen, trüben, schmutzigen Vorstellungs- und Gefühlsqualmes, tierisch-menschlicher Dumpfheiten kein Ende. So werden in den Brüdern Karamasow, im Raskolnikow und anderwärts alle Entschlüsse und so auch die tragischen, durch eine zwar meisterhafte, im höchsten Grade seelenkundige, aber zugleich ein Allzuviel bietende Psychologie vorbereitet. Und etwas Ähnliches gilt von der Schilderung, die Garborg in dem Roman „Frieden“ von der geistigen Selbstvernichtung Enochs gibt, der sich immer unrettbarer in eine grausige Religion der Hölle hineingrübelt. Auf der anderen Seite zeigt die moderne Litteratur Neigung und Verständnis für das schroffe Zusammendrängen der eingreifenden Ereignisse des tragischen Vorganges. Dies tritt in vielen Novellen und Dramen hervor. Wenn gerade in der Gegenwart die einaktige Tragödie vielfach gepflegt wird, so hängt dies mit dem Bestreben zusammen, dem Tragischen den Charakter des Jähen und Wilden zu geben. Man lese etwa Mérimées Novelle „Mateo Falcone“. Plötzlich und schneidend hebt das Unheil an: der zehnjährige Sohn Mateos verrät einen Banditen, dem er soeben in einem Heuhaufen ein Versteck gewährt hat, für ein Fünffrankstück an die ihn verfolgenden Soldaten. Diesem schroffen Anfang folgt ein noch schrofferes zweites Unheil: der Vater kommt dazu und erschießt sein Söhnchen wegen des Verrates auf der Stelle. Es stimmt zu dem Tone des Ganzen, daß der Vater als ein elementarer Mensch, als ein Mensch ohne Erwägen und Zögern, ohne jedwede Klärung der Leidenschaften durch die Vernunft geschildert wird. Scharf und zerschneidend greift er in das Schicksal seines Söhnchens ein und macht sich selbst damit für alle Zeiten unglücklich. So ist es in Maupassants Moiron, Jungfer Kokotte und in vielen anderen seiner Novellen und

Skizzen. Das Äußerste an Knappheit im Zusammendrängen vernichtender Ereignisse leistet Hebbel in seinen kurzen Erzählungen „Anna“ und „Die Kuh“. Ausgezeichnete Beispiele bieten sich im Bajazzo und der Cavalleria Rusticana, ebenso in Massenets Mädchen von Navarra dar: wir sehen ein blitzartiges, brutales Hereinbrechen und Sichvollenden des tragischen Schicksals. Und die Musik trägt hier überall das ihrige dazu bei, um das erschreckend Jähe, das vernunftlos Leidenschaftliche der Wendungen und Ausbrüche noch heftiger fühlen zu lassen. Viele moderne Einakter gehören hierher. Ich nenne nur Fritzchen von Sudermann, den Abschied vom Regiment von Hartleben, Donauwellen von delle Grazie. Heyse gehört vor allem mit seinen Ehrenschulden und Frau Lucrezia hierher. Die Kunde von dem schmählichen Verrat des Bräutigams, seine schnöde Abfertigung, als er Einlaß begehrt, das Aufflammen einer neuen Leidenschaft zu dem mit traurigem, heißem Herzen liebenden Musikus, die kurze Seligkeit des wechselseitigen Sichangelobens fürs Leben, die Ermordung des glücklich Liebenden durch den auflauernden abgewiesenen Freier und sein Sterben an den Lippen der verzweifelnden Geliebten — dies alles taucht in dem zuletzt genannten Stück aus der schwülen, nächtlichen Lagunenluft Venedigs in rascher, plötzlicher Folge empor. Zwei Leben sind es, deren Schicksal in einer kurzen Stunde sich anknüpft, sich zur Blüte bringt und furchtbar endet. — Es liegt in der Natur der Sache, daß das Tragische der raschen und plötzlichen Art kühner psychologischer Abkürzungen und Zusammendrängungen bedarf. Besonders die Ästhetik des Dramas wird davon zu reden haben.

Kontraste im Tragischen.

Das Tragische der raschen und jähen Art führt naturgemäß zu hartem Aneinanderrücken der Kontraste, während das Tragische der vorbereitenden und vermittelnden Art naturgemäß geneigt ist, die Kontraste milder und ausgeglichener erscheinen zu lassen. Doch sind gewaltige Kontrastwirkungen auch in dieser Art des Tragischen keineswegs ausgeschlossen. Wallenstein ist sicherlich eine Tragödie, in der alles wohl vorbereitet wird. Und doch:

wie furchtbar ist nicht der Kontrast der völligen Vertrauensseligkeit Wallensteins gegenüber Octavio und der plötzlich einschlagenden Kunde von dem Verrate des vermeintlichen Freundes!

Zwei Arten von Kontrast.

Vom Kontraste als einem notwendigen Erfordernisse des Tragischen war schon im fünften Abschnitte die Rede (S. 71 ff.). Der dort behandelte Kontrast betraf den Mittelpunkt des Tragischen. Der Widerstreit zwischen der wertvollen Größe eines Menschen und dem vernichtenden Leid, das an ihm rüttelt, bildete nach den dortigen Erörterungen eine unerläßliche Seite am Wesen des Tragischen. Indessen kommen noch andere Kontrastwirkungen im tragischen Vorgange vor, ja sie fallen mehr in die Augen als jener in größerer Tiefe sitzende Kontrast. Von diesen sichtbareren Kontrastwirkungen sei hier einiges gesagt.

Kontrast zwischen Glück und Unheil, Sicherheitsgefühl und Verderben.

Es handelt sich vor allem um den Abstich zwischen dem gelingenden Aufstreben, dem stolzen Glücke, dem Glauben an seinen guten Stern, dem ahnungslosen Sicherheitsgefühl auf der einen Seite und dem Losbrechen zerschmetternden Unheils auf der anderen. Je siegreicher, je näher am Ziele das Emporstreben, je seliger und geschwellter das Glück, je vertrauensvoller das Bewußtsein der Geborgenheit ist, um so erschütternder wirkt der Sturz und Untergang. Und ebenso nimmt das Erschütternde des Eindrucks zu mit dem wachsenden Grade von Wucht, Unerbittlichkeit und Vernichtungsgewalt, mit dem das Verderben hineinschmettert. Kurz, alles, was den Abstich zwischen Glück und Unheil, Sicherheitsgefühl und Verderben schärft, bedeutet eine Steigerung der tragischen Wirkung. In Voltaires Zaire erfährt der alte Lusignan, der frühere Fürst von Jerusalem, daß Zaire seine ihm geraubte Tochter sei; er fühlt sich dadurch in den Himmel erhoben. Gleich darauf aber wird er zur Hölle hinabgestoßen, als er erfährt, Zaire sei Heidin. Die Kunde von der Wahl — nicht etwa Ottokars, sondern Habsburgs zum deutschen Kaiser würde nicht mit solcher tragischen Schärfe treffen, wenn sich nicht Ottokar gerade in derselben Stunde als ganz nahe dem Gipfel seiner ehrgeizigen Wünsche fühlte. Die hinterlistige Gefangennehmung Egmonts durch Alba wirkt nur darum so gewaltig, weil Egmont sich in

blindem Sicherheitswahne wiegt. Namentlich lieben es die Dichter, Festesrausch durch hereinbrechendes Verderben jäh enden zu lassen. In Heyses Hochzeit auf dem Aventin findet die Seligkeit des Hochzeitsfestes durch die verruchte Tat Caligulas, der die Braut herauslockt und entführt, um ihr äußerste Schmach anzutun, ein schreckenvolles Ende. Und in Franz Nissels bedeutsamem Trauerspiel „Agnes von Meran“ wird der rauschende Festjubel auf seinem höchsten Gipfel durch das Erscheinen des päpstlichen Legaten abgebrochen, der den König auffordert, seine Gattin von sich zu stoßen, wofern nicht das Interdikt über das Land verhängt werden solle. Ein Beispiel für ein besonders grelles Zusammenprallen liegt in Kleists Erzählung „Das Erdbeben von Chili“ vor. Jeronimo, wegen verbotener Liebe ins Gefängnis geworfen, will sich das Leben nehmen, als ein fürchterliches Erdbeben zerstörend hereinbricht und ihn befreit. Es folgen kurze Stunden des Glücks: Jeronimo, seine Geliebte und ihr Kind erfreuen sich der wunderbaren Wiedervereinigung. Unvorsichtigerweise wohnen sie einem Dankgottesdienste bei; der Prediger weist in aufreizenden Worten auf das im Kloster begangene Liebesvergehen Jeronimos als auf die Ursache hin, die über die Stadt Verderben gebracht habe. Die Liebenden werden erkannt und von der wütenden Menge erschlagen. In Anzengrubers gedrängt tragischer Erzählung „Der Einsam“ glaubt der Pfarrer, indem er den trotzigen Burschen aus seinem Felsennest durch Gendarmen herunterholen läßt, das erste Beispiele strenger Kirchenzucht zu geben, erfährt dann aber, daß er in jenem Burschen das Kind seiner eigenen Jugendsünde habe niederschießen lassen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß das Tragische derartiger Kontraste notwendig bedürfe. Hamlet z. B. befindet sich wahrlich nicht auf einem Gipfelpunkt des Glückes, auch nicht nahe einem solchen, er lebt auch keineswegs froh und sicher dahin, als ihn die Kunde von der Ermordung seines Vaters durch den jetzt regierenden Oheim in einen Abgrund von Kämpfen und Qualen reißt. Nur soviel ist behauptet, daß durch das Hervorheben jener Kontraste der Eindruck des Tragischen sich schärfe.

Erklärung.

Und es ist auch nicht schwer zu sagen, woher dies komme. Wir haben dabei zunächst an die schärfende, anstachelnde, aufrüttelnde Kraft zu denken, die alle Kontrastwirkungen auf das Bewußtsein ausüben. Eine derartige Schärfung liegt aber ganz im Sinne des Tragischen, da es ja seinem Wesen nach in Gegensatz, Widerstreit, Kampf besteht. Sodann aber dürfen wir nicht aus den Augen lassen, daß die Gewalt der feindlichen Geschicke im menschlichen Leben, die Furchtbarkeit, die dem Walten des Unheils zukommt, durch jene Kontrastwirkungen gehoben wird. Es rückt sonach durch starke Hervorhebung der Kontraste der pessimistische Charakter des Tragischen in verschärfte Beleuchtung.

Folgerichtigkeit in der tragischen Entwickelung.

Was die Durchführung des tragischen Vorganges betrifft, so drängt sich die wichtige Wahrnehmung auf, daß dabei Folgerichtigkeit in der Behandlung des tragischen Problems innegehalten werden muß. Wird der tragische Widerstreit verschoben, in andere Richtung gelenkt, um eine andere Achse angeordnet, so stört dies in hohem Maße. Eine Strecke hindurch ist die Handlung so geführt, Macht und Gegenmacht in ein solches Verhältnis gesetzt, die ganze Verwickelung derart gerichtet, daß der Leser oder Zuhörer zu bestimmten Fragen und Erwartungen gebracht wird. Nun treten Wendungen und Wandlungen ein, wodurch diese Fragen und Erwartungen nicht nur unbefriedigt bleiben, sondern geradezu die Nötigung eintritt, allerhand Abbiegungen und Verschiebungen mit ihnen vorzunehmen. Wir müssen unser Interesse neuen Lagegestaltungen und Spannungen, einem neuen Zuge und Ziele der Kämpfe zuwenden, bevor noch der den früheren Spannungen und Kämpfen innewohnende Trieb und Drang irgendwie zu Klärung und Lösung gekommen ist. Und doch sind wir kräftig und entschieden nach der ersten Richtung hingewiesen worden und haben daher ein gutes Recht, eine Weiterführung und — wenigstens relative — Klärung und Erledigung der in Bewegung gesetzten Kämpfe zu erwarten. Dazu kann noch kommen, daß die Veränderung des tragischen Problems in verwirrender Allmählichkeit, unausdrücklich und unklar geschieht. Wir glauben, noch in den alten Fragen und Erwartungen stehen zu dürfen,

und doch merken wir in peinlicher Weise, daß den Entwickelungen und Kämpfen veränderte Triebkräfte und Ziele eingepflanzt worden sind. Die ganze Störung hat ihren letzten Grund darin, daß der Dichtung die veränderte Wendung sich nicht zum Bewußtsein gebracht oder, wenn er sie vielleicht auch fühlte, sich doch nicht klar eingestanden hat. Meist tritt zu dem allen noch der weitere Übelstand hinzu, daß die neue Wendung der Dinge, auch an sich betrachtet, eine Verschlechterung des ursprünglichen tragischen Problems bedeutet.

Abfall von der Idee der Dichtung.

Dies ist besonders dann der Fall, wenn eine tragische Verwickelung, in der es sich um den Kampf von Lebensanschauungen und Ideen handelt, so geleitet wird, daß Mißverständnisse und überhaupt Zufälle entscheidend eingreifen und so die prinzipielle Durchführung aus dem Geleise werfen. Aus einer Tragödie der Prinzipien wird eine Tragödie der Irrtümer, Verwechselungen, Intrigen und Zufälle. Hierin liegt der Hauptmangel von Ludwigs Erbförster: die Tragödie ist angelegt auf die Durchführung des Konfliktes zwischen dem einseitig patriarchalischen, naiv substantiellen Rechtsgefühl des Försters und der geordneten, rationalisierten Gestalt des Rechtes; dieser Widerstreit zweier Lebensanschauungen wird nun aber nicht rein entwickelt, sondern in seinem weiteren Verlaufe mit Mißverständnissen und Zufällen verknotet. Der Erbförster handelt unter der unverschuldet falschen Voraussetzung, daß Robert, der Sohn seines Feindes, der Mörder seines Sohnes Andres sei; und die Kugel des Erbförsters trifft nicht Robert, sondern seine eigene Tochter, von der er nicht wußte, daß sie zu jenem in den Wald gegangen sei. Wäre Robert wirklich der Mörder des Andres gewesen, und hätte des Försters Kugel wirklich Robert getroffen, dann hätte der Dichter den Kampf der beiden Lebensanschauungen rein aus inneren Bedingungen heraus sich ausleben lassen können. So aber, wie der Dichter die Sache führt, gerät der tragische Gang in Wanken und in Verwirrung. Ähnlich liegen die Dinge in Schillers Don Carlos. Diese Dichtung ist auf ein Ideendrama angelegt, sinkt aber dann zu einem Intrigenstück herab. Besonders wird dies an der Ent-

wickelung von Posas Schicksal deutlich. Ein weiteres sprechendes Beispiel bietet Kleists Penthesilea dar. Dieses Drama gewaltigster Überkraft ist darauf angelegt, Penthesilea dadurch zu Falle zu bringen, daß sie einerseits, indem sie Achill mit echter weiblicher Liebe liebt, die Gesetze und Sittlichkeitssphäre des Amazonenstaates weit überschreitet, anderseits aber, indem sie nur dem durch Leibeskraft Besiegten ihre Liebe schenken will, noch in den Vorurteilen und Härten ihres Stammes wurzelt. Statt nun diesen Widerspruch aus seinen immanenten Bedingungen heraus zu erledigen, läßt der Dichter die Amazonenfürstin die Katastrophe auf Grund eines brutalen Mißverständnisses herbeiführen. Sie hält nämlich die zum Schein geschehene Herausforderung Achills für ernst gemeint, gerät darüber in Raserei und tötet Achill. Auch das interessante Stück Echegarays „Wahnsinn oder Heiligkeit" kann hier erwähnt werden. Anstatt den Don Lorenzo allein an den Folgen seines fanatischen, bis in widersinnige Konsequenzen sich auslebenden Wahrheitsmutes zu Grunde gehen zu lassen, führt der Dichter eine sinnlose Verwickelung herbei, indem er die Gegenpartei zu dem Glauben kommen läßt, Don Lorenzo handle im Irrsinn. Hierdurch geschieht es, daß die Gegenpartei gar nicht in die Lage kommt, zu dem moralischen Verhalten des Don Lorenzo als solchem Stellung zu nehmen. Es ist leicht begreiflich, daß die Dichter häufig dazu kommen, Ideendramen zu Intrigen- und Zufallsstücken herabsinken zu lassen. Das Bestreben, zu spannen, zu überraschen, durch vielfache Verwickelungen aufzuregen, führt sie zu dieser störenden Verschiebung des tragischen Mittelpunktes.

Verwandter Fall.

Ein weiterer Schritt würde zu den Fällen führen, wo eine prinzipiellere Auffassung des tragischen Konflikts nicht, wie in den bisherigen Fällen, in dem Anfang oder den ersten Teilen der Handlung vorliegt, wo sie aber doch durch die in dem Drama enthaltenen Elemente nahe gelegt wird, während dieses tatsächlich durchweg dem niedrigeren Boden des Intrigen-, Irrungs- und Zufallsstückes angehört. Man sagt sich hier: hätte der Dichter tiefer geblickt, hätte er mehr aus dem Großen herausgearbeitet, so hätte er den

Konflikt ins Prinzipiellere, Bedeutsamere, Allgemeiner-Menschliche erhoben. So besteht in Voltaires Tancred die Gegenmacht aus lauter Mißverständnissen und unglücklichen Zufällen, sogar zum Teil von unwahrscheinlicher Art. Und doch enthält die Dichtung handgreifliche Elemente, aus denen sich eine schwerwiegende Gegenmacht hätte schaffen lassen können. Ein anderes Beispiel liegt in Ifflands Jägern vor: alles weist in dem Drama darauf hin, daß der Gegensatz zwischen dem kernbraven, rauhen Oberförster und dem schurkischen Amtmanne die Konflikte herbeiführen werde; statt dessen sind es Übereilungen, Mißverständnisse, Zufälle, wodurch die Familie des Oberförsters in Verwirrung und Angst gesetzt wird. In Gottschalls Rahab drängt alles darauf hin, daß der Gegensatz zwischen Juden und Kanaanitern zur Ausweitung der Individualitäten, zur Vertiefung der Liebe Joabs und Rahabs verwertet werde. Statt dessen bleibt das Stück ein ganz individuelles Liebesdrama ohne großen Hintergrund. Von Heyses Maria von Magdala gilt ähnliches. Die ungeheure, rätselvolle, mystisch erregte Zeit ist nicht gehörig in das Drama hineingearbeitet. Auch Laubes Struensee könnte als Beispiel dienen.

Psychologische Entwickelung der Charaktere.

Schließlich seien noch der natürlichen psychologischen Entwickelung der Charaktere einige Worte gewidmet. In doppelter Hinsicht müssen die Gestalten des tragischen Vorganges der Psychologie gerecht werden. Einmal müssen die Charaktere in ihrer Grundgestalt uns als menschlich glaubhaft vor Augen stehen, sie müssen uns von ihrer Lebensfähigkeit überzeugen. Machen die Gestalten — wie etwa in Dumas Cameliendame — den Eindruck der Verkörperung einer Tendenz, oder erscheinen sie ausgeklügelt, herausgequält, so daß man den auf Seltsames, Verschrobenes ausgehenden Dichter dahinter spürt, wie es z. B. die Gestalten in Hebbels Julia oder in Strindbergs Dramen sind, so sinkt mit unserem Glauben an ihre Lebensfähigkeit auch der tragische Eindruck. Noch schlimmer natürlich ist es, wenn uns der Dichter statt lebenswarmer Menschen fleischlose, pathetisch aufgeblasene Gebilde, deklamierende Puppen vorführt. Man denke etwa an die in maßlosen Greueln schwelgenden, mit ihren Untaten renom-

mierenden Helden in den Tragödien Senecas,[1]) sodann an die deutschen Dramen vor Lessing, z. B. an Gottscheds Sterbenden Cato oder Weißes Richard den Dritten, oder an Friedrich Schlegels Alarcos. Die Nachahmer Schillers, z. B. Theodor Körner, Uhland in ihren Dramen, hier und da auch Friedrich Halm, sind gleichfalls von diesem Fehler nicht frei. Sodann aber darf der Dichter seine Personen im Laufe ihrer Entwickelung nicht im Widerspruch mit den ihnen nun einmal beigelegten Eigenschaften sprechen und handeln lassen. Ein solches Herausfallen aus ihrem Charakter ist für die Wirkung, die von der tragischen Person ausgeht, störend oder gar vernichtend. Wenn der grundbrave, edle Götz sich entschließt, Anführer der aufständischen Bauern zu werden, so ist dies störend; ebenso wenn Doktor Loth bei Hauptmann unmittelbar nach dem ergreifenden Liebesstammeln des vierten Aktes sein Verhältnis zu Helene in kurzer, gefühlloser, abstrakter Art löst. Hierher gehört es auch, wenn eine Person des Dramas statt aus Charakter und Lage heraus, vielmehr für das Publikum spricht. Der Dichter legt der Person Worte in den Mund, die lediglich darauf berechnet sind, das Publikum zu spannen oder zu belustigen. Mehr noch als in der Tragödie kommt dieses Spielen für das Publikum im Lustspiel vor. Es sollte daher kein Schriftsteller, der über die Technik des Dramas schreibt, die Vorschrift, das Publikum zu spannen, zu unterhalten, zum Lachen zu bringen, als die hauptsächliche oder gar einzige Norm bei der Komposition eines Dramas hinstellen.[2]) Dadurch würde das Sprechenlassen für das Publikum auf Kosten natürlicher Charakterentwickelung förmlich großgezogen.

Selbstverständlich ist die Forderung der natürlichen seelischen Entwickelung immer mit der Weitherzigkeit zu verstehen, die aus

---

[1]) Vgl. Otto Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung. Stuttgart 1892. Bd. 3, S. 72.

[2]) Avonianus, Dramatische Handwerkslehre. Berlin 1895. S. 18 ff., 51 ff., 63. Die ernsten Ansichten, die der Verf. über die sittliche Aufgabe der Kunst hat (S. 226 ff., 235 ff.), stehen in seltsamem Widerspruch zu seinem Bemühen, dem Dichter immer und immer wieder kluge Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Publikums einzuschärfen.

der Einsicht entspringt, daß die Psychologie der Dichtung mit der des wirklichen Lebens keineswegs völlig übereinzustimmen braucht. Eine gesteigerte Welt, eine Welt von Übermenschen bedarf auch einer demgemäß veränderten Psychologie; und Abkürzungen, Zusammendrängungen, Vereinfachungen der psychologischen Entwickelung wird auch der Dichter, der nicht im Stile der Steigerung dichtet, anwenden müssen.

Diese auf den letzten Seiten gegebenen Betrachtungen wollen bloße Andeutungen sein. Es ist die Sache der Ästhetik des Dramas, Epos, Romans u. s. w., über Einheit und Folgerichtigkeit in der Führung der Handlung, über die Psychologie des Charakterisierens und ähnliche Fragen im Zusammenhange zu handeln.

Achtzehnter Abschnitt.

Das Tragische in seinem Verhältnis zum transcendenten und immanenten Schicksal.

Die geschichtliche Entwickelung des Tragischen.

Es wäre eine wertvolle und lohnende Aufgabe, die Entwickelung des Tragischen durch die verschiedenen Zeiten und Völker hindurch zu verfolgen. Wird die Darstellung dieser Entwickelung unternommen, so geschieht dies fast überall im Zusammenhange mit der Geschichte des Dramas. Sonach bleibt einerseits das Tragische in der erzählenden und lyrischen Dichtung abseits liegen, und anderseits werden die Fragen der Komposition, Charakterzeichnung, des Stils, der Sprache, der Bühnenmäßigkeit in mehr als nebensächlicher Form, oft in überwiegender Weise hereingezogen. So kommt es, daß die geschichtliche Entwickelung, die der Kern und Organismus des Tragischen erfahren hat, im Hintergrunde bleibt und überdeckt, wo nicht gar überhaupt außer acht gelassen wird. Und doch verdienen gerade die Wandlungen Aufmerksamkeit, die das Tragische in seinem Mittelpunkte, in dem inneren Zusammenhang seiner Seiten während der geistigen Entwickelung der Menschheit an sich erlebt hat.

Neue Aufgabe.

So interessant es nun aber auch wäre, den Entwickelungsgang des Tragischen in dieser innerlichen Weise zu verfolgen, so kann doch nach der ganzen Anlage dieses Buches ein solches Unternehmen hier nicht ins Auge gefaßt werden. Hier will ich nur den tiefsten Unterschied, der sich in der geschichtlichen Entwickelung des Tragischen zeigt, herausgreifen und die Stellung des modernen Bewußtseins zu ihm aufweisen. Vor allem hängt die Auffassung und Gestaltung des Tragischen von der Ausprä-

gung ab, die in den verschiedenen Weltanschauungen die Schicksalsidee — als Wort im weitesten Sinne genommen — erhalten hat. Besonders je nachdem dem Schicksal das Verhältnis der Transcendenz oder der Immanenz hinsichtlich des Laufes der menschlichen Dinge gegeben wird, gewinnt das Tragische eine eingreifend verschiedene Ausbildung. Auf diesen Punkt soll die Aufmerksamkeit hauptsächlich gelenkt werden. Es handelt sich also um einen Unterschied, der sich auf den im sechsten Abschnitt (S. 107 ff.) erörterten objektiv schicksalsmäßigen Charakter des Tragischen bezieht. In der Ausgestaltung dieser Seite am Tragischen zeigt sich mehr als in irgend einem anderen Stücke der gewaltige Gegensatz der Zeiten.

Die Transcendenz der antiken und christlichen Weltanschauung.

So grundverschieden auch die Weltanschauungen des Griechen- und des Christentums sind, darin stimmen sie doch miteinander überein, daß der Glaube an eine übernatürliche Welt besteht, die lenkend, vorausbestimmend, verändernd in den Lauf der menschlichen Dinge eingreift. Zwei Ordnungen stehen äußerlich einander gegenüber: die Reihe der zur Natur und Menschenwelt gehörenden Erscheinungen und von ihnen getrennt, ihnen übergeordnet, ein Jenseits zu ihnen bildend, sich von außen her in sie einmischend, die Reihe der göttlichen Entschlüsse. Mag diese höhere Macht Zeus oder Aphrodite, das dunkle, unaufgeschlossene, naturartige antike Schicksal oder der christliche Gott des Geistes und der Liebe sein: immer wird sie als eine Welt für sich dem Eigenlauf der natürlichen und menschlichen Dinge entgegengesetzt und mit der Kraft und Aufgabe ausgestattet, hemmend und fördernd, bestrafend und belohnend, warnend und überraschend, kurz verändernd in den Gang der irdischen Welt einzugreifen. Es liegt der Gedanke entweder gänzlich ferne oder wird geradezu als frevelhaft abgewiesen, daß die Aufeinanderfolge und Verknüpfung der irdischen Erscheinungen ausschließlich der eigenen, immanenten Gesetzmäßigkeit folge und die Offenbarung des Göttlichen im Irdischen in nichts anderem als in der immanenten Entwickelung des mit dem Göttlichen ursprünglich eins seienden Irdischen bestehe.

Abhängigkeit der Dichtungen von den transcendenten Überzeugungen der Dichter.

Ich will nun keineswegs behaupten, daß jeder Dichter, der in dem alten griechischen Glauben an Götter und Schicksal lebte, oder der vom Christentum lebendig überzeugt war, darum auch schon in jeder tragischen Dichtung das transcendente, wunderbar eingreifende Schicksal habe zur Geltung bringen müssen. Es ist ganz wohl möglich, daß ein Dichter trotz seiner Überzeugung von dem übernatürlichen Walten Gottes oder der Götter dennoch im dichterischen Schaffen diesen Glauben beiseite läßt, ihn nicht ausdrücklich zur Ausprägung bringt, sondern das Menschliche in rein menschlicher Weise gestaltet. Der Dichter ist dann eben von der Gewalt und inneren Notwendigkeit des menschlichen Geschehens so hingenommen uud gefesselt, daß es ihm nicht in den Sinn kommt, die Entwickelung des Menschlichen durch transcendente Eingriffe zu stören. So schildert Visakhadatta in dem politischen, machiavellistischen Intrigendrama „Mudrarakschasa“ den Kampf zweier feindlicher Staatskanzler, ohne jegliche Einmengung des in der indischen Dichtung so beliebten Büßer- und Götterzaubers, mit merkwürdigem Sinn für die Festigkeit und Härte der Tatsachen und ihre zwingende Kraft rein als eine Verwickelung menschlicher Vorgänge. Auch in Bhavabhutis Drama „Malati und Madhava“ drängt sich das Eingreifen übernatürlicher Mächte wenigstens nicht hervor. Oder man denke an Sophokles. Er ist von der in dem Geschick Antigones liegenden menschlichen Notwendigkeit so erfüllt gewesen, daß er in diesem Drama das übernatürliche Walten des Schicksals nur ganz nebenher zum Ausdruck gebracht hat. Auch Euripides hat in seine Medea keine Götter- und Orakelsprüche, kein fluchartiges Schicksalswalten eingreifen lassen: die Verstoßung Medeas durch Jason erscheint als Jasons freier Entschluß und ebenso die Rache Medeas an Jason und an Kreons Tochter als freier Entschluß Medeas. Doch tritt in den bei weitem meisten Dramen der drei griechischen Tragiker das übernatürlich eingreifende Schicksal in deutlicher Weise hervor. Und auch wo Tragisches episch dargestellt wird, wie bei Homer oder Virgil, entwickeln sich die menschlichen Schicksale unter der Einwirkung der Götter. Und das Entsprechende gilt auch innerhalb

des Christentums: Dichter wie Dante, Tasso, Calderon, Camoëns zeigen, wie eine supranaturalistisch christliche Überzeugung die tragische Entwickelung menschlicher Schicksale unter transcendente Einwirkung bringt.

Stellung des modernen Menschen zur Transcendenz.

Je nach den Anschauungen der verschiedenen Zeiten muß natürlich über die Bedeutung des transcendenten Schicksals für das Tragische verschieden geurteilt werden. Ich frage nur, wie die moderne Weltanschauung darüber urteilen muß. Der moderne Mensch verwirft das transcendente Eingreifen göttlicher Mächte nicht nur als eine Störung der Naturordnnng, sondern auch als unvereinbar mit der Selbständigkeit und Selbstverantwortlichkeit des Menschen. Nach seiner Überzeugung würde dem wunderbaren Eingreifen in den Weltlauf ein plumper, stümpernder Gott entsprechen; und der Mensch, der ein transcendentes Schicksal über sich fühlte, das in seine Entwickelung jederzeit von außen eingreifen könnte, wäre das Gegenteil eines freien, auf sich gestellten, aus eigener Kraft lebenden Menschen. So muß die moderne Weltanschauung denn auch über den tragischen Helden, der unter einem transcendenten Schicksale steht, urteilen, daß er in eine unhaltbare, einer geläuterten Einsicht nicht standhaltende Weltordnung hineingestellt ist, und daß die von ihm dargestellte Menschlichkeit den Charakter des Eingeengten, Belasteten, Unfreien an sich trägt.

Das Transcendente: eine Schranke für die Entfaltung des Tragischen.

Es liegt sonach in dem Glauben an ein transcendentes Schicksal eine Schranke, die das Tragische nicht zu voller, freier Entwickelung kommen läßt. Doch ist dieser Mangel nicht unmittelbar ästhetischer Art; denn er betrifft die Weltanschauung als den Boden, auf dem bestimmte Völker und Zeiten gemäß dem notwendigen Gange des Menschengeistes standen, und aus dem heraus daher auch ihr dichterisches Schaffen stattfinden mußte. Daher macht sich dieser Mangel nicht als eine persönliche Schwäche des Dichters fühlbar. Das transcendente Schicksal tritt uns nicht als eine willkürliche Erfindung oder ein finsterer Aberglaube dieses oder jenes Dichters entgegen, sondern es macht sich mit der Notwendigkeit und Wucht eines Glaubens geltend, in dem

das Fühlen, Sinnen und Leben eines ganzen Volkes wurzelt. Zudem sind die Völker, die es zu tragischen Dichtungen gebracht haben, von geistig hochstehender Art; und dies prägt sich natürlich auch in der Beschaffenheit ihres transcendenten Götterglaubens aus.

Die Transcendenz: herausgewachsen aus dem Volksglauben.

Aus dem Gesagten folgt, daß, je stärker sich in dem transcendenten Schicksal einer Dichtung der Glaube der Gesamtheit zum Ausdruck bringt, je mehr aus den übernatürlichen Voraussetzungen der Dichtung die Seele des Volkes zu uns spricht, dem modernen Leser diese Transcendenz um so weniger störend auffällt. Bringt dagegen die Art und Weise, wie in einer Dichtung der transcendente Schicksalsglaube dargestellt ist, uns die Lebendigkeit, Unerschütterlichkeit und Ehrwürdigkeit des dahinter stehenden Volksglaubens weniger zum Bewußtsein, so werden wir auch an den übernatürlichen Eingriffen, die in der Dichtung vorkommen, eher und stärker Anstoß nehmen. Das Walten der Götter, wie es Äschylos und Sophokles darstellen, läßt uns in eine von religiösen Schauern mächtig erregte Volksseele hinabblicken. Bei Homer nun gar bilden die Menschen und Götter derart selbstverständlich ein zusammengehöriges Ganzes, daß das Eingreifen der Götter in die Menschenwelt völlig unbefangen als zur Ordnung der menschlichen Dinge gehörig angesehen wird. Und etwas Ähnliches gilt von den Gesängen der Edda. Bei Euripides dagegen hat der Götterglaube etwas Äußerliches, Konventionelles. Schon darum haben die Einmengungen der Götter in die menschlichen Dinge, wie sie Euripides schildert, etwas unserem Sinne Zuwiderlaufendes. Auch die Dramen Kalidasas, ebenso Nala und Damajanti machen den Eindruck, als ob die Abhängigkeit der Menschen von den Satzungen und Verfügungen der Götter mehr eine bloße verunstaltende Zugabe zu den schönen Gestaltungen und Entwickelungen des rein Menschlichen wäre. Auch Bhavabhutis Drama „Malati und Madhava" kann als Beispiel herangezogen werden. In der Hauptsache verläuft alles rein menschlich; besonders die psychologisch kundige, intim eindringende Schilderung der Liebesgefühle trägt viel zu dem Eindrucke bei,

daß wir uns auf natürlich menschlichem Boden bewegen. Daher erscheint das übernatürliche Eingreifen der Zauberinnen wie unorganisch dazugekommen. Oder man vergegenwärtige sich das Heldengedicht des Camoëns: die Einmischung von Venus, Mars, Bacchus in die Schicksale der Portugiesen macht den Eindruck einer frostigen mythologischen Maschinerie.

Anthropomorphistische Vorstellungen von der Gottheit.

Es tritt also dieser tiefe, weite Hintergrund des Volksglaubens nur dann jener Schädigung des Tragischen durch die Transcendenz fühlbar hemmend entgegen, wenn die Vorstellungen von der Gottheit nicht zu anthropomorphistisch, nicht zu unwürdig sind. Damit ist ein für die Wirkung transcendenten tragischen Schicksals überaus wichtiger Punkt berührt. Es gibt tragische Dichtungen, in denen die wunderbaren Eingriffe der Gottheit so dargestellt werden, daß die Vorstellung des Willkürlichen, Launenhaften, Eigensinnigen, Lauernden, Hinterlistigen gänzlich ferngehalten wird. Das Walten der Gottheit drängt sich uns als gerecht und weisheitsvoll auf, oder wenn es auch als unbegreiflich, furchtbar und grauenvoll erscheint, so gibt sich uns doch in ihm eine feierliche Tiefe, ein sinnvolles Geheimnis, ein heilig Übervernünftiges zu fühlen. In anderen Dichtungen dagegen scheint das Eingreifen der Gottheit aus kleinlicher, gereizter, listiger, intrigierender, tückischer Gesinnung hervorzugehen; es ist, als ob die Gottheit mit dem Menschen ein frevelndes, empörendes Spiel triebe. Es bedarf keiner Begründung, daß in diesem Fall der tragische Eindruck in hohem Maße gestört ist. Mag die Dichtung noch so reich an Schönheiten sein, so wird doch das menschliche Gefühl des modernen Lesers durch solche erniedrigende Auffassung des Göttlichen und Menschlichen zu starker Auflehnung gebracht.

Es muß dabei allerdings auf einen Unterschied geachtet werden. Es gibt Dichtungen, die uns in eine Welt spielender Phantasie versetzen, die uns daher die Entwickelung des Menschlichen nicht als eine Sache vorführen, die völlig ernsthaft genommen werden müsse. In solchen phantastischen Dichtungen, aus denen man den Übermut des Dichters, seine Lust an Wundern, seine Freude am Spielen und Schweifen heraushört, machen sich

die Nachteile der göttlichen Transcendenz lange nicht in dem Grade fühlbar wie dort, wo der Dichter ernste, strenge Entwickelungen menschlicher Schicksale darstellt. In reinen Phantasiewelten verträgt man daher auch grob anthropomorphistische, befremdliche, anstößige, lächerliche Eingriffe des göttlichen Waltens eher als in Dichtungen, die mehr auf dem Boden der Wirklichkeit stehen. Calderons Prometheusdrama z. B. ist offenkundig derart in eine Phantasiewelt hinaufgerückt, daß wir uns das sonderbare Benehmen der Götter, ohne allzu viel Störung zu empfinden, gefallen lassen.

Äschylos. Besonders bei Äschylos tritt uns das göttliche Walten in der Form heiliger, ehrfurchtgebietender Beschlüsse und Vollstreckungen entgegen. Sehr deutlich sprechen die Perser: die Niederlage des Xerxes erscheint als göttliches Strafgericht für den frevelnden Übermut, der vor der Fesselung des Hellespontes, vor dem Raube der Götterbilder, der Zerstörung der Göttersitze in Hellas nicht zurückschrak. Was seinen Agamemnon betrifft, so glaube ich zwar nicht, daß hier, wie Günther meint, die Strafe sich überall an eine Schuld knüpfe, die aus freier Entschließung entstanden sei.[1]) Vielmehr tritt uns überallher, aus den Worten Kassandras, Klytemnästras, des Chors, die festgewurzelte Anschauung entgegen, daß das ganze Pelopidenhaus durch ein fluchvolles, in Untergang stürzendes Schicksal verfolgt werde: das ganze Drama steht unter der Herrschaft dieses Glaubens. Nichtsdestoweniger wird das Wirken des Schicksals als ein bei aller Furchtbarkeit und Unergründlichkeit doch erhaben gerechtes, über alle menschliche Bemängelung hinausgerücktes Walten dargestellt. Auch in den beiden folgenden Teilen der Trilogie stehen die Geschicke des Pelopidengeschlechtes unter der Herrschaft eines übernatürlich lenkenden Schicksals: nur daß sich jetzt, da Orestes den Frevel des Muttermordes aus dem Zwange einer furchtbaren Lage heraus und reinen Herzens begangen hat, dem Fluch-Schicksal — den Erinnyen — eine wohlwollend und heilvoll führende Göttermacht —

---

[1]) Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 112, 124.

Apollo und Athene — gegenüberstellt und den Sieg davonträgt. In diesem seinen Fortgang und Ende ist das Schicksalswalten von noch sinnreicherer, weihevollerer, höhergestimmter Art als im Agamemnon. Selbst im Prometheus, wo Zeus als rücksichtsloser Gewaltherrscher hingestellt wird, tut sich hinter dieser rohen Gewalttätigkeit eine geheimnisvolle, verstummen machende Schicksalstiefe auf.

Sophokles.

Anders schon ist es bei Sophokles. Bei aller ehrfurchtgebietenden Heiligkeit, mit der das Walten der Götter umgeben wird, fordert dieses doch bei ihm weit mehr als bei Äschylos die Gefühlskritik des modernen Menschen heraus. Besonders im König Ödipus drängt sich uns das Schicksal als ein trotz allem Ausweichen zum Ziele führendes Legen von Fallstricken auf, als ein tückisch ausklügelndes Zusammenführen von Umständen, die denjenigen, auf den es die Gottheit abgesehen hat, unfehlbar ins Verderben stürzen. Doch wird dieser Eindruck dadurch abgeschwächt und in den Hintergrund gedrängt, daß die göttliche Führung der Umstände wie etwas Heiliges, mit frommer Ergebenheit Hinzunehmendes dargestellt wird. Nur Jokaste vertritt einen freigeistigen Skeptizismus. Alle anderen Personen, auch der tödlich getroffene Ödipus, sprechen von dem das Labdakidenhaus verfolgenden Fluche wie von einer nun einmal feststehenden, zwar unerforschlich geheimnisvollen, aber mit frommem Glauben zu ertragenden Tatsache. Aber auch Philoktet und die Trachinierinnen, ja selbst Ajas bringen einen ähnlichen Eindruck hervor: sie lassen das Walten der Götter einerseits als hart, grausam, willkürlich, auf der andern Seite aber als ein trotz seiner Sinnwidrigkeit mit heiligem Schauer umgebenes Geheimnis erscheinen. In der Antigone dagegen fehlt das transcendent eingreifende Schicksal; wenigstens weist in der Verflechtung der Begebnisse nichts ausdrücklich darauf hin; alles entwickelt sich hier immanent menschlich. Anders wieder ist es im Ödipus auf Kolonos. Hier ist eingreifendes Schicksalswalten vorhanden, aber ein Walten in mitleids- und gnadenvoller, erlösender Bedeutung. Auch hier zeigt sich die Gottheit wie eine dunkle, irrationale Tiefe; aber dieser Tiefe fehlt alles Willkürliche, Gewalt-

tätige; es blickt uns aus ihr ein schöner, milder, tröstender Sinn entgegen.

Euripides. Einen bedeutenden Schritt abwärts tun wir, wenn wir uns zu Euripides wenden. Euripides läßt das Eingreifen der Götter häufig aus kleinlicher Bosheit, aus niedriger Rachsucht, aus intriganten, tückischem Sinn hervorgehen. Und zugleich fehlt jener heilige Schauer, der bei Sophokles das Walten des Schicksals auch dort umweht, wo es etwas für unser menschliches Gefühl Verletzendes an sich hat. Im Hippolytos ist es Aphrodite, die an schuldlosen Menschen einen verruchten Plan ausführt. Sie fühlt sich durch das der Liebe feindliche Verhalten des Hippolytos, durch seine ausschließliche Verehrung für die keusche Artemis beleidigt und wirft daher über ihn das Netz ihrer verderbenden Ränke. Soll aber Hippolytos zu Grunde gehen, so müssen auch — dies verlangt der gefaßte Plan — Phädra und Theseus in Schmach und Jammer gestürzt werden. So trägt Aphrodite denn kein Bedenken, auch diese beiden ihre quälende, verderbende Hand fühlen zu lassen. Hier ist sonach das harte, grausame Walten der Götter nicht, wie bei Sophokles, von rätselvoller Erhabenheit umweht; es fehlt die gotterfüllte, im Göttlichen als in einer heiligen Substanz wurzelnde Gesinnung. Die Menschen erscheinen wie Spielzeuge in der Hand der ihren Launen und Leidenschaften fröhnenden Götter. Hierdurch sinkt natürlich der Wert des Tragischen bedeutend herab.

Interessant ist in dieser Hinsicht auch Jon. Hier erscheint das griechische Schicksal trivialisiert, zu einer Zaubermacht herabgedrückt. Apollo verführt und verläßt Kreusa; Jon, sein Söhnlein, wird auf seinen Befehl nach Delphi gebracht und dort im Tempel Apollos als Diener auferzogen. Kreusa heiratet Xuthos; doch bleiben sie ohne Kinder. Das Ehepaar wallfahrt nach Delphi, um Kindersegen zu erflehen. Hier vollzieht sich nun durch Apollos Eingreifen die Wiedervereinigung der Kreusa mit Jon. Aber Apollo greift in ungeschickter, unachtsamer Weise ein, so daß allerhand tragische Verwirrungen und Bedrängnisse entstehen. Bevor es aber zum Äußersten kommt, legt sich Apollo, unterstützt

von Athene, abermals ins Mittel, muß aber Trug und Wahn zu Hilfe nehmen, um alles ins Gleiche zu bringen. Apollo benimmt sich wie ein nur allzu menschlicher Mensch, der aber mit überirdischen Kräften ausgestattet ist.

Recht unwürdige Vorstellungen von den Göttern treffen wir auch in des Euripides Elektra an, einem Drama, das sich übrigens bei all seinen Mängeln durch lebendige, spannende, realistisch wagende Führung der Handlung auszeichnet. Bis gegen das Ende entwickelt sich alles immanent menschlich; dann aber rückt der Dichter mit einem Mal das vorausgegangene und das zukünftige Geschehen unter die Herrschaft plumper Göttereingriffe. Apollo, der dem Orestes den Muttermord aufgetragen, erweist sich als törichten, falschen Berater, und Zeus wiederum, der als der weisere und mächtigere Gott dargestellt wird, erscheint als hart und ungerecht. Von roher und wilder Art ist das übernatürliche Eingreifen in den Bakchen. Auch am Schlusse des spannungsvollen Dramas „Orestes" löst Apollo durch Machtspruch höchst äußerlich die unselig verfahrenen Verhältnisse.

Nicht in allen Dramen des Euripides ist das Schicksal von so kleinlicher, niedriger, unwürdiger Art. In den Phönikierinnen, in den beiden Iphigenien haben die Lenkungen des Schicksals, bei aller Härte und Grobheit, lange nicht das Anstößige wie in jenen Beispielen. Alkestis ragt unter den Dramen des Euripides durch den menschlich schönen, Trauervolles und Beglückendes sinnreich vereinigenden Charakter des göttlichen Waltens hervor. Sein Medeadrama wieder zeichnet sich dadurch aus, daß vom Dichter nirgends die Schicksalsidee zum Ausdruck gebracht wird. Und diese rein menschliche Entwickelung tritt um so bedeutungsvoller hervor, als die Sprache dieser Dichtung oft von wahrhaft fortreißender Gewalt der Leidenschaft ist.

Ähnliche Unterschiede in der Richtung des transcendenten Schicksals ergeben sich, wenn man die tragische Dichtung unter dem Einfluß der jüdischen, indischen, christlichen Religion betrachtet. Nur auf wenige Beispiele deute ich hin.

Jüdische Transcendenz.

Wenn die Bibel erzählt, wie Saul, dieser kühne, stolze König, wegen geringer Schuld von Jehovah hart und unerbittlich verfolgt wird, so weisen wir diese Vorstellung von Gott als unwürdig zurück. Zugleich aber umgibt die biblische Darstellung die Gewalt Jehovahs mit dem geheimnisvollen Schauer heiliger, unergründlicher Erhabenheit. Auf diese Weise tritt — ähnlich wie etwa bei Sophokles — eine Milderung jenes abstoßenden Eindrucks ein. So erfährt auch die seltsame Vorstellung, die wir von Jehovah aus der biblischen Erzählung von Simson erhalten, dessen Geschick in seinen Haarwuchs gelegt ist, eine gewisse Veredelung. Hier geht diese von der kindlichen, märchenhaften Haltung der Erzählung aus.

Indische Transcendenz.

In Kalidasas Sakuntala spielt der Fluch des Büßers Durvasa die Rolle des transcendenten Schicksals. Im Abstich von der schönen, zart- und hochentwickelten Menschlichkeit, die dieses Drama in reichem Maße zeigt, erscheint das Eingreifen dieses Fluches in die Handlung als unorganisch, grob, abergläubisch. Doch wird diese störende Wirkung dadurch gemildert, daß in dem Fluche zugleich die sinnreich versöhnungsvolle Wendung angelegt ist, die schließlich die Handlung nimmt. Noch weit fremdartiger wirkt das Eingreifen der übernatürlichen Mächte in Kschemisvaras Drama „Kausikas Zorn". Durch dieses Drama geht eine erhabene Tugendbegeisterung, der Glaube an die Fähigkeit, in schwerster Lage heldenhaft reine Gesinnung zu bewähren. Hiermit stehen für den modernen Leser die unaufhörlichen transcendenten Eingriffe um so mehr in seltsamem Widerstreit, als sie mit Sittlichkeitsvorstellungen in Zusammenhang stehen, die uns widersinnig und widermenschlich erscheinen müssen. In anderen indischen Dramen dagegen — so in dem machiavellistischen Intrigenstück Mudrarakschasa und in Mricchakatika — geht alles menschlich-natürlich zu.

Christliche Transcendenz.

Was die christliche Transcendenz betrifft, so liegt es am nächsten, an die Leidensgeschichte Jesu zu denken, wie sie in den Evangelien dargestellt wird. In dieser christlichen Urtragödie liegt trotz aller ungeheuren Unterschiede die Sache ähnlich wie bei Äschylos oder Homer: das Menschlich-Natürliche ist mit dem Über-

natürlichen kernhaft organisch vermittelt. In der Verbindung des göttlichen Waltens mit dem menschlichen Verlaufe spricht sich schlicht und machtvoll das Bewußtsein der werdenden christlichen Gemeinde aus. Auch haftet dem Walten der übernatürlichen Macht nirgends etwas Kleinliches, Willkürliches, Gewalttätiges an. So wie sich die Darstellung in den Evangelien gibt, geht das übernatürlich Göttliche durch die menschlichen Vorgänge wie ein heiliges Wunder hindurch. In der Erzählung der Evangelien hat sonach die Transcendenz für die Tragik des Leidens und Sterbens Christi keineswegs die Bedeutung eines fremden, äußerlichen Zusatzes.

Von den großen Tragödiendichtern gehört besonders Calderon hierher. In seiner Andacht zum Kreuze erscheint das Walten der Vorsehung teils als spielerisch und tändelnd, teils als sinnlos und brutal. Es fehlt dem beschützenden, errettenden, zurückschreckenden Eingreifen des Kreuzeszeichens alles Gewaltige, Unwiderstehliche, der Schein des Nichtandersseinkönnens und zugleich das Geheimnis eines im Unerforschlichen versteckten Sinnes. Das Kreuz, das als heilig sein sollendes Schicksal über dem Drama schwebt, sinkt, wie sich Klein zwar hart, aber richtig ausdrückt, zum „Fetischklotz" herab.[1]) Und ähnlich verhält es sich im Wundertätigen Magus. Zieht man zur Vergleichung Goethes Faust heran, so erschrickt man fast über den äußerlichen Hokuspokus, mit dem hier der Teufel Cyprianus umgarnt.

Verdunkelung der Schuld durch das übernatürliche Schicksal.

Noch nach einer wichtigen Richtung hin ist das transcendente Eingreifen des Schicksals ins Auge zu fassen. Es sollen jetzt verschiedene Verwirrungen und Verdunkelungen hervorgehoben werden,

---

[1]) J. L. Klein, Geschichte des spanischen Dramas. Bd. 4, Abteilung 2. Leipzig 1875. S. 496. Übrigens wird der richtige Kern in der von Klein geübten Kritik durch die Maßlosigkeit im Häufen brandmarkender, totschlagender Ausdrücke verunstaltet, wie er denn überhaupt Calderon wahrhaft mißhandelt. Man darf bei Calderon nie vergessen, daß dieser Dichter unter dem Drucke eines stockkatholischen Glaubens und eines widersinnig gesteigerten Ehrbegriffes stand. Und da erscheint es als staunenswert, wie hohen und freien Fluges, trotz dem doppelten Zwange, dieser Genius fähig war, und mit wie tiefschauendem und umspannendem Blicke er das Menschliche zu gestalten vermochte.

die das transcendente Schicksal an bedeutungsvollen Punkten des tragischen Zusammenhangs erzeugt. Am wichtigsten ist das Schwanken, das in der Schuld entsteht. Welchen Grad von Würdigkeit und Unwürdigkeit auch die Vorstellung von dem übernatürlichen Walten der Gottheit haben mag: in jedem Falle wirkt sie, sobald die tragische Schuld als in Abhängigkeit von solchem Walten entstanden dargestellt wird, verwirrend und verdunkelnd auf die Darstellung der Schuld. Die Freveltat lastet einerseits dem, der sie verübt hat, als etwas Ungeheures, Widermenschliches, also als Schuld oder doch als etwas, was der Schuld nächstverwandt ist, auf der Seele. Anderseits aber weiß der Leser oder vielleicht auch der Täter, daß eine Gottheit ihn dazu getrieben, darein verstrickt hat, daß ihm der Frevel also nicht eigentlich als Schuld angerechnet werden dürfe. So entsteht verwirrendes Zwielicht. Der helle Verstand sagt uns, daß ein unter transcendentem Zwange, also auch ohne Schuldbewußtsein begangener Frevel keine Schuld ist; und doch wird er vom Dichter und Täter gewissermaßen als Schuld behandelt. Den Täter trifft Pein und Strafe, als ob er eine schwere Schuld verbrochen hätte; anderseits aber wird er doch wieder wie ein bloß Unglücklicher betrachtet. Diese verwirrende Beleuchtung kann sich bis zur Unleidlichkeit steigern.

Äschylos.

Selbst bei Äschylos, der doch das transcendente Schicksal in würdigster Weise darstellt, tritt dieses Schwanken zwischen Schuld und Nichtschuld, zwischen Verantwortlichkeit und Nichtverantwortlichkeit deutlich zutage. Klytemnästra leitet ihren Grimm gegen Agamemnon davon her, daß dieser das eigene Kind geopfert habe. Allein Agamemnon hat Iphigenie doch nur darum hingegeben, weil Kalchas im Namen der erzürnten Göttin das Blut Iphigeniens als Sühnopfer gefordert hatte. Erst nach hartem inneren Kampfe, unter dem Zwange des Götterwortes, hatte er sich zu der Untat entschlossen. Und auch die Rachetat Klytemnästras steht unter schwankender Beleuchtung: einerseits ist sie ein Verbrecher schwärzester Art, anderseits aber doch auch wieder ein Glied in dem sich weiterwälzenden Götterfluche. Wie Agamemnon

durch Götterzorn in jene furchtbare Lage gebracht wurde, aus der nur der Frevel der Opferung seiner Tochter herausführte, so ist auch an Klytemnästras Greueltat die Wut der Rachegeister des Hauses mitbeteiligt. Dagegen gehört des Orestes Muttermord nicht hierher: die beiden transcendenten Mächte (von denen die eine — Apollo — zur Tat getrieben hat und sie billigt, die andere — die Erinnyen — sie verdammt) werden vom Dichter mit klarem Bewußtsein als lebendige Verkörperungen der beiden sittlichen Seiten, welche die Tat innerlich an sich hat, behandelt.

Sophokles und andere.

Unter den Gestalten des Sophokles fällt besonders Ödipus in die Augen. Über ihm schwebt ein besonders starkes Dunkel von Schuld und Nichtschuld. Gänzlich unwissentlich geschehene Greuel sollen wir doch nach des Dichters Darstellung als gewissermaßen schuldvoll ansehen. Noch härter ist die Zumutung des Euripides, der die widernatürliche, ehebrecherische Liebe der Phädra, trotzdem daß eine Gottheit sie ihr schändlicherweise in die Brust gepflanzt hat, dennoch als eine Sünde betrachtet wissen will. Auch an seinen Orestes kann erinnert werden: in diesem Drama ist Orestes sowohl aus inneren Gründen, als auch weil Apollo ihn zu der Tat aufgefordert, vollkommen überzeugt, daß er den Muttermord mit gutem Recht vollzogen habe; und dennoch wird diese gottbefohlene Tat vom Dichter als ein unseliger Greuel behandelt, der Sühnung verlangt und außerdem so wüste, umstürzende Folgen nach sich zieht, daß wiederum der Gott mit seinem Machtwort hemmend dazwischentreten muß. Auch an Homer können wir hier denken. Die verhängnisvolle Gewalttat Agamemnons, der dem Achilles die Briseis geraubt, wird im weiteren Verlauf der Dichtung auf Betörung durch die Gottheit geschoben; und ebenso schwebt über dem Frevel des Paris und der Helena die unklare Beleuchtung eines Waltens und Verhängens von den Unsterblichen her.

Ebenso gehören die Verschuldungen in den indischen Dramen zum großen Teil hierher. In Kschemisvaras Drama „Kausikas Zorn" erscheint die Störung, mit der König Haristschandra das

Zauberwerk des heiligen Büßers Kausika unterbricht, als ein fürchterlicher Frevel, der Fluch und Jammer im Gefolge hat. Der Urheber dieser frevlerischen Unterbrechung aber ist der böse Ganesa, der Gott der Hindernisse, der in der Gestalt eines Ebers den jagenden König bis an den Büßerhain gelockt.

Verdunkelung der Versöhnung durch das übernatürliche Schicksal.

Wie die Schuld, so kann auch die Umbiegung des Tragischen zur Versöhnung durch transcendentes Eingreifen verdunkelt werden. Ist die innere Umstimmung zu Glück und Frieden auf transcendente Weise herbeigeführt, so ist sie eben damit auf äußerliche Grundlage gegründet, also keine Versöhnung im wahren Sinn des Wortes. Dies gilt nicht nur von jenen Versöhnungen, die, wie bei Euripides, durch einen groben deus ex machina herbeigeführt werden; sondern auch Ödipus auf Kolonos gehört hierher. Das Eingehen des unseligen Helden zu Frieden und Stille ist durch eine unergründliche Wendung der erzürnten Gottheit zu Gnade und Versöhnung herbeigeführt und ist daher eine Versöhnung, der die inneren Bedingungen fehlen. Insbesondere bei Calderon tritt dieser Übelstand hervor: in der Andacht zum Kreuze ist, wie die Verderbnis Julias, so auch ihre Bekehrung rein äußerlich in ihr Gemüt eingeführt; und etwas Ähnliches gilt vom Wundertätigen Magus. Die Bekehrung des Cyprianus erfolgt unter dem Eindruck der den Teufelshexereien überlegenen Zauberkunststücke des Christengottes, der durch die Unterschiebung eines Justinen ähnlichen Leichnams die Tugend Justinas gerettet und dem Teufel den Sieg über Cyprianus entrissen hat. Auch in Bhavabhutis Drama „Malati und Madhava" treten die Büßerin Kamandaki und ihre Schülerin Saudamini in der Weise eines deus ex machina auf: durch ihre übernatürlichen Kräfte greifen sie versöhnend ein.

Verdunkelung des Leidens: durch eine unverhältnismäßig kleine Schuld.

Aber auch das Leiden als solches kann durch seine Abhängigkeit von transcendenten Mächten Verdunkelungen erfahren. Und zwar in doppelter Hinsicht: einmal in Beziehung zu einer vorausgegangenen Verschuldung und dann abgesehen von aller Schuld. Der erste Fall tritt dort ein, wo eine transcendente Macht an eine — menschlich betrachtet — geringfügige Ver-

schuldung ein unverhältnismäßig schweres Leid knüpft, das außerdem mit jener Verschuldung keinen inneren Zusammenhang hat. In diesem Fall drängt sich unserem menschlichen Fühlen das Leiden als ein wenigstens überwiegend unverdientes auf, während doch unser Verstand die vom Dichter nun einmal als vorhanden anerkannte übernatürliche Beziehung auf die vorangegangene Schuld festzuhalten gezwungen ist. Besonders störend tritt dieses Schwanken zwischen Verdientem und Unverdientem dann an dem Leiden hervor, wenn die Schuld vom Dichter nur nebenbei herangezogen, nur vorübergehend berührt und vielmehr das Leiden in seiner immanent menschlichen Schwere und Tiefe in den Vordergrund gerückt wird. So ist es im Ajas des Sophokles. Nur nebenher werden zwei Züge von Überhebung gegenüber den Göttern aus des Ajas früherem Leben angeführt, um die schwere Heimsuchung durch Athene zu begründen. Weitaus überwiegend ist der Eindruck, daß der Wahnsinn und die Schmach, von denen Ajas getroffen wurde, ein unverhältnismäßig fürchterliches, unverdient grausames Geschick seien. Der Dichter trägt zu diesem Eindruck besonders dadurch bei, daß nach seiner Darstellung Ajas in der Tat ein größeres Anrecht auf die Waffen des Achilles als Odysseus hatte und sich daher, als sie diesem zugesprochen wurden, mit Recht tiefgekränkt fühlen mußte. Und auch sonst erscheint Athene in diesem Drama als eine äußerst parteiisch waltende Göttin. So schwebt also um das Leid des Ajas ein unklares Ineinander von Verdientem und Unverdientem. Auch in den Eindruck, den das furchtbare Geschick des Philoktet hervorbringt, kommt eine kleine Trübung. Sein Leiden erscheint als eine gänzlich unverschuldete Heimsuchung durch die Götter; nur durch eine Bemerkung des Neoptolemos wird im Leser der Gedanke angeregt, daß ein Versehen, das er sich im Heiligtum der Chryse habe zu schulden kommen lassen, nach Götterwillen den ganzen Jammer über ihn gebracht habe. Besonders die indischen Dichtungen gehören hierher. In Nala und Damajanti ist es das Versäumen einer Waschung, in Sakuntala eine Unachtsamkeit gegen einen müden Büßer, in Urvasi ein Sichversprechen bei

einem heiligen Schauspiel, wodurch gemäß transcendentem Zusammenhange Unheil und Jammer heraufbeschworen wird.

2. Durch übernatürliche Hilfe.

Eine Verdunkelung anderer Art kommt in das tragische Leiden, wenn wir wissen, daß dem leidenden, kämpfenden Helden eine transcendente Macht helfend, zu gutem Ende führend, erlösend zur Seite steht. Den Leiden wird hierdurch etwas von ihrem Ernst genommen; es sind Leiden, hinter denen uns schon Überwindung und Befreiung zu stehen scheint. Hierdurch ist die tragische Wirkung des Leidens erheblich abgeschwächt. Odysseus, der hartverfolgte Dulder, kommt bei Homer, nachdem er Kalypso verlassen, durch den von Poseidon erregten Seesturm in höchste Not. Doch wissen wir, indem wir den der süßen Heimat zustrebenden Helden mit den wütenden Elementen ringen sehen, daß überlegene Götter ihn aus der Bedrängnis glücklich hinausführen werden; wie denn auch in der Tat Athene und Leukothea seine Retterinnen werden. Hierdurch wird die Tragik seiner Lage verringert. Aus Homer ließe sich noch eine Fülle von Belegen hierfür beibringen. Ähnlich ist es bei Tasso. Die Mühsale und Kämpfe der Christen erfahren in ihrer Schwere und Ernsthaftigkeit eine Einbuße, weil wir sehen, daß die Christen unter dem Schutze ihres Gottes und seiner Engel stehen. Durch das uns beständig vor Augen geführte wirksame Eingreifen Gottes zu Gunsten der Christen wird uns der Gedanke aufgedrängt, daß alle ihre Leiden nur vorübergehender Art seien und bald Sieg und Triumph folgen werde. Am meisten empfinden wir diese Abschwächung des Tragischen an den Leiden Gottfrieds, da dieser ganz besonders unter göttlichem Schutze steht. Dagegen wird Leid und Untergang der Heiden durch keine derartige Abschwächung des Tragischen getroffen. Übrigens bedeutet hier, wie man sieht, die Verdunkelung des tragischen Leides nicht etwa einen Mangel innerhalb des Tragischen, sondern nur eine Verringerung der tragischen Wirkung. Die Dichtung hat in diesem Falle keine so starke tragische Wirkung, wie sie ihr zukommen würde, wenn es keine hilfreich eingreifenden transcendenten Mächte gäbe.

Verschiedene Stellung der verschiedenen transcendenten Weltanschauungen zum Tragischen.

Die Vorstellung des transcendenten Schicksals störte, so sahen wir, das Tragische nicht nur in der griechischen Dichtung, sondern das Transcendente brachte, auch wo es in indische, jüdische, christliche Vorstellungen gekleidet auftrat, prinzipiell gleiche Störungen in der dichterischen Darstellung des Tragischen hervor. Natürlich darf hieraus nicht geschlossen werden, daß alle diese Religionen die gleichen Bedingungen für die Ausgestaltung des Tragischen enthalten. Vielmehr sind die Bedingungen hierfür in den genannten Religionen nach Gunst und Ungunst äußerst verschieden. Nur über die griechische und christliche Weltanschauung seien in dieser Beziehung einige Worte gesagt.

Griechische und christliche Religion in ihrem Einfluß auf die Gestaltung des Tragischen.

Im religiösen Fühlen der Griechen nahm die Vorstellung von einem fluchartig wirkenden, zum Schrecklichen geneigten, nur schwer zu besänftigenden, besonders an menschliche Überhebung anknüpfenden Schicksal einen hohen Rang ein. Dieser Glaube mußte das dichterische Schaffen nach der Richtung des Tragischen hin stimmen. Denn unter der Einwirkung dieses Glaubens mußte sich die dichtende Phantasie aufgefordert fühlen, das Leid und Verderben, das über gewaltige Heroen und erhabene Geschlechter hereingebrochen, unerschrocken bis zu Ende zu verfolgen. Und um so stärker war diese Aufforderung, als die griechische Sage durch eine Anzahl von Stoffen, in denen jener düstere Schicksalsglaube ausdrucksvoll durchgeführt war, der tragisch gestimmten Dichterphantasie vorgearbeitet hatte.

Hiergegen halte man nun das Christentum mit seinem liebenden, allerbarmenden Gott, der dem Sünder, wenn er nur der Reue zugänglich ist, gnadenvoll vergibt. Ein Dichter, der von diesem Glauben erfüllt ist und ihm in der Dichtung voll und erschöpfend Ausdruck geben will, muß geneigt sein, nicht nur das Leid des Gerechten, sondern auch das des nicht völlig verstockten Sünders ins Gute und Versöhnte umzubiegen, um auf diese Weise die Liebe und Gnade Gottes einleuchtend zu erweisen. Dem Boden des ursprünglichen, unabgeschwächten Christentums ist das Hinüberleiten des Tragischen zu mildem Ausgange angemessener als das unerbittliche Durchführen desselben. Mit jenem Gottes-

glauben verbindet sich dann weiter die Vorstellung von der Seligkeit, die den Guten und den bußfertigen Sünder im Himmel erwartet. Der ausgesprochen christliche Dichter wird daher, wenn er schon so kühn ist, seinen Helden in den Tod zu führen, dann doch, wofern er das eigentümlich Christliche auch in der Dichtung zur Ausprägung bringen will, mit starker Betonung die Hoffnung auf die jenseitige Seligkeit hervortreten lassen. Hierdurch aber ist ein erhebendes Moment von so siegreicher Kraft eingeführt, daß der tragische Eindruck stark herabgemindert wird. Schon im elften Abschnitt (S. 245) habe ich diesen Punkt berührt. Besonders bezeichnend nach diesen Seiten ist Calderon. Seine Faustdichtung — der Wundertätige Magus — endet mit triumphierendem Märtyrertum; sein Prometheusdrama wird durch einen deus ex machina zur Versöhnung, Verzeihung, Hochzeit hinausgeleitet. Oder man vergegenwärtige sich, wie unvermittelt der tragische Konflikt im Richter von Zalamea durch einen menschlichen deus ex machina — den König Philipp den Zweiten — zu gutem Ende geführt wird. Die tragische Entwickelung pflegt bei Calderon, mag sie innerlich noch so notwendig gefordert sein, umgebogen zu werden. Biegt doch auch die christliche Urtragödie in überschwengliche Herrlichkeit um: auf den schmachvollen Kreuzestod des Sohnes Gottes folgt die Besiegung der Macht des Todes in Auferstehung und Himmelfahrt. Auch an diejenige Tragödie Goethes kann hier erinnert werden, deren Schluß Goethe in entschieden christlichem Geiste gestaltet hat: an den zweiten Teil seines Faust. An der Leiche Fausts wird die Hölle durch die gute, heilige Macht des Weltalls besiegt, die Seele Fausts wird dem Teufel entrissen und in die himmlische Glorie emporgehoben.

Weiter ist zu bedenken, daß die echte christliche Tugend das Gepräge der Demut, Sanftmut, leidenden Ergebenheit trägt. Das ursprüngliche, unverfälschte Christentum ist der Entfaltung straffer, blanker, auf sich beruhender Männlichkeit wenig günstig. Ohne Zweifel aber ist *diese* Art von Menschlichkeit ein geeigneterer Boden für das Gedeihen tragischer Dichtung als *jene*. Mit dem

erwähnten Charakter des Christentums hängt dann weiter das gebrochene, geängstigte Wesen des christlichen Gemütes zusammen, die Gedrücktheit und Zermürbtheit durch das Sündenbewußtsein und durch jenseitige Bekümmernisse, die Leidenschafts- und Sinnenfeindschaft und Weltentfremdung. Die tragische Dichtung aber erfordert freien, wagenden Schwung der Seele, starke, tapfere, verständnisvolle Weltlichkeit, ein Zuhausesein in den Leidenschaften und Weltgefühlen. Mit allen diesen Hemmnissen hatte die Entwickelung des Tragischen im alten Griechenland nicht zu kämpfen.

Auf der andern Seite freilich darf nicht verkannt werden, daß die Zwiespältigkeiten und Risse, die durch das Christentum in die Welt des Geistes gekommen sind, und die hierdurch bedingten Vertiefungen und Zuspitzungen der Innerlichkeit mittelbar und späterhin der Entwickelung der tragischen Dichtung günstig wurden. Aber eben doch erst „mittelbar und späterhin". Gestalten wie Hamlet und Lear, Manfred und Kain, Faust und Tasso sind nur unter Voraussetzung der durch das Christentum in die Welt gekommenen Spaltungen, Gebrochenheiten und Widersprüche des Geistes möglich geworden. Aber es mußte doch zuvor eine Verarbeitung und Umgestaltung jener christlichen Entfremdungen und Zerrissenheiten durch den ganz anders gearteten modernen Geist erfolgen, ehe ein Boden entstand, der die tragische Dichtung zu Blüte bringen konnte.

Dies alles sollen nur Andeutungen sein. Ich betrachte es als außerhalb meiner Aufgabe liegend, nachzuweisen, daß die Entwickelung der tragischen Dichtung im alten Griechenland und innerhalb der christlichen Weltanschauung wirklich durch die angedeuteten prinzipiellen Einflüsse bestimmt worden sei.

Das Tragische und die moderne Weltanschauung.

Die moderne Weltanschauung ist das Element, in dem allein das Tragische seine ungehemmt kraftvolle und folgerichtige Entwickelung finden kann. Wenn ich hier von „moderner" Weltanschauung rede, so fasse ich hierin nicht etwa nur solche Ansichten zusammen, die mit dem Christentum einfach gebrochen haben und ihm schlechtweg feindselig gegenüberstehen. Vielmehr besteht nach meiner Überzeugung die Möglichkeit, den Geist des Christentums

in die moderne Weltanschauung aufzunehmen. Es ist dies dann freilich ein in wesentlichen Stücken ergänzter und innerlich weitergebildeter christlicher Geist.

Auf dem Boden der modernen Weltanschauung nun tritt das Schicksal dem Menschen nicht in der Form einer fremden, willkürlichen, gewalttätigen, überraschenden Macht, nicht in der Form des Wunders und Zaubers gegenüber. An die Stelle von Trennung und Unterbrechung ist hier Einheit und Zusammenhang getreten. Das Schicksal ist hier das Ergebnis des Zusammenwirkens des Einzelnen mit der gesetzmäßig geordneten Umwelt, es ist immanenter Natur.

Wenn ich das Schicksal im Sinne der modernen Weltanschauung als immanent bezeichne, so soll damit nicht gesagt sein, daß mit dieser Schicksalsauffassung die Annahme eines überweltlichen, das Endliche überragenden Gottes, die Annahme von Selbstbewußtsein und Persönlichkeit im Absoluten unverträglich sei. Das Wurzeln des gesamten Weltgeschehens, des Weltalls als Ganzen in einem überweltlichen Grunde schließt die immanente Natur des Schicksals keineswegs aus. Der springende Punkt besteht darin, daß das Weltgeschehen keinen unterbrechenden Eingriff, kein Aufheben des ursachlichen Zusammenhanges, kein Hereinspringen des Übernatürlichen in den Lauf der Natur erfahre. Und diese Bedingung ist auch dann erfüllbar, wenn dem Absoluten, neben seiner Immanenz in der Welt, auch noch Überweltlichkeit zugesprochen wird.

So kommen denn auf dem Boden der modernen Weltanschauung alle jene Einengungen und Verunstaltungen des Menschlichen, alle jene unwürdigen Vorstellungen von der Stellung des Menschen zum Göttlichen in Wegfall, die, wie wir gesehen, der befriedigenden Entwickelung des Tragischen im Wege stehen; ebenso fehlen hier alle jene Verwirrungen und Verdunkelungen von Leid, Schuld und Versöhnung, die durch die Transcendenz des Schicksals entstehen. Nur innerhalb der modernen Weltanschauung vermag sich das Tragische nach seinen furchtbaren und erhebenden Seiten, nach Kraft und Schärfe seiner Synthesen rein

und erschöpfend zu entwickeln. Es war eine gewaltige Verirrung, wenn manche spekulative Ästhetiker, besonders Schelling, in dem antiken Schicksalsdrama die vollkommenste Gestalt der Tragödie erblickten.[1])

Doppelte Form des immanenten Schicksals.

Das immanente Schicksal tritt in doppelter Form auf. Hiervon hat schon der sechste Abschnitt gehandelt (S. 109 ff.). Entweder tun sich uns in der Verknüpfung der Handlungen und Ereignisse große geistige, sittliche Mächte, allgemeine Ordnungen sinnvoller Art, freilich nicht in begrifflicher Deutlichkeit, sondern in ahnungsmäßiger Weise kund. Wir glauben das Walten sinnvoller überindividueller Gesetze zu spüren; wir hören das Schicksal schreiten. Hohe, große Mächte greifen durch die menschlichen Dinge hindurch, — allerdings nicht als ein Äußeres, Jenseitiges, sondern als der den menschlichen Dingen selber innewohnende Kern und Puls. Oder wir werden über die Einzelereignisse und ihre Einzelverknüpfung nicht hinausgehoben. Es entsteht nicht der Eindruck durchwaltender, weithin verknüpfender Ordnungen. Dort hatte das Schicksal die energische Bedeutung wirklicher sinnvoll tätiger Mächte und Gesetze; hier ist es nur in einem ideellen Sinn zu verstehen. Die Verknüpfungen der einzelnen Ereignisse als solcher machen den Eindruck des Menschlich-Bedeutungsvollen. Die Verdichtung dieses den Erscheinungen anhaftenden Wertes zu Substanz und Ursache fehlt hier. Der sechste Abschnitt sprach mit Rücksicht auf diese beiden Arten des immanenten Schicksals von dem Tragischen der Weltordnung, des Weltgesetzes, des objektiven Schicksals und dem Tragischen des Einzelgeschehens (S. 109). Dort war auch die bei weitem stärkere tragische Wirkung der ersten Form hervorgehoben. Man kann dies beispielsweise an den Tragödien Heyses wahrnehmen. Mag man an seinen Hadrian, an Don Juans Ende, an Maria von Magdala denken, überall ist das Gegenteil des Schicksalswuchtigen vorhanden. Sie zeichnen sich durch das psychologisch

[1]) Schelling findet besonders im Ödipus das wahrhaft Tragische verwirklicht. Dort sei Notwendigkeit und Freiheit im menschlichen Geschehen in ein vollkommen befriedigendes Verhältnis gebracht (Werke, Bd. 5, S. 693 ff.).

Fesselnde, durch den Reichtum an sinnreichen Verknüpfungen au
allein es fehlt der Eindruck der großen Mächte.

Wird das immanente Schicksal in der ersten, stärkeren For
dem Fortgange der Handlung eingepflanzt, so kann dies in ve
schiedenen Graden der Vollkommenheit geschehen. Entwede
gelingt es dem Dichter, die Verknüpfung der Handlungen un
Begebenheiten und das Walten der hohen Mächte zu einer feste
dichten objektiven Einheit zu verschmelzen. Die hohen Mächt
geben sich uns nicht als etwas erst vom Dichter Hinzugetane
Hineingelegtes zu fühlen, sondern sie scheinen einfach und ohn
Bemühen und Wissen des Dichters zu dem Zusammenhange de
Ereignisse und Handlungen zu gehören. Im höchsten Grad
empfangen wir diesen Eindruck von Shakespeare. Aus der neueste
Litteratur gehört Konrad Ferdinand Meyer zu den Dichtern, di
in besonders hohem Grade den Eindruck des streng und vol
Schicksalsmäßigen erzeugen. In seinem Heiligen beispielsweis
hat man das Gefühl, daß die unselige Verstrickung, die Thoma
Becket und den König in ihre Netze zieht, Schritt für Schritt mi
der Macht eines unentrinnbaren furchtbaren Schicksals vorwärts
schreitet. Oder es ist die Einheit der großen Mächte und de
menschlichen Geschehens nicht in vollkommenem Maße vorhanden
Wir kommen nicht ganz von dem Eindrucke los, daß der Dichte
das Walten des Schicksals erst hinzubringe, den Zusammenhang
der Handlung in entgegenkommendem Sinne einrichte. Das
immanente Schicksal ist hier nicht völlig in die Objektivität des
Geschehens eingegangen, sondern trägt einen subjektiven Bei-
geschmack an sich. Selbst bei Schiller können wir uns zuweilen
eines solchen Eindrucks nicht erwehren. Überhaupt gehören alle
Dichtungen hierher, wo sich aus dem Gange der Geschicke die in
diesem oder jenem Sinne leitende und knüpfende Hand des
Dichters herausspüren läßt. So ist es in Goethes Wilhelm Meiste
oder in Mörikes Maler Nolten, in Jean Pauls Dichtungen, in
Viktor Hugos Châtiments. Hier ist die Tragik des geknechteten,
aber seinen Freiheitsmorgen ahnenlassenden Frankreichs von er-
habener, aber doch fühlbar subjektiv gefärbter Schicksalsgewalt.

Da die supranaturalistischen Anschauungen — und nicht erst seit den letzten Jahrzehnten — in unserer Kultur zu den Rückständigkeiten gehören, so hat es sein Mißliches, wenn in der modernen Welt Dichtungen entstehen, in denen die Handlung einem transcendenten Schicksal, sei es antiker oder christlicher Art, unterworfen wird. Jedoch sind gewisse Unterschiede zu machen. Zuerst sind jene Fälle gänzlich abzusondern, wo der Dichter gewissen Personen seiner Dichtung den Glauben an das Walten übernatürlich eingreifender Mächte gibt und ihre Handlungen von diesem Glauben bestimmt werden läßt. Dies ist natürlich dem Dichter erlaubt, — vorausgesetzt, daß die Zeit, in der seine Personen leben, ihre Umgebungen und Charaktere einen derartigen Glauben als wahrscheinlich erscheinen lassen. Wallenstein ist überzeugt, daß die menschlichen Geschicke von den Gestirnen her gelenkt werden; und doch ist Wallenstein keine Tragödie des transcendenten Schicksals. In Calderons Leben ein Traum läßt der König Basilius infolge seines astrologischen Aberglaubens Sigismund von Kindheit an in einen einsamen Turm sperren; somit steht die ganze Handlung des Dramas unter der Herrschaft des Glaubens an einen transcendenten Fluch. Und doch entwickeln sich die Charaktere und Ereignisse, wenn auch in phantasievoller, so doch durchaus in immanent menschlicher Weise.

Subjektiver Schicksalsglaube in modernen Dichtungen.

Betrachtet man nun die Fälle, wo das transcendente Schicksal zu den objektiven Bestandteilen gehört, so erhebt sich vor allem die Frage, ob der Dichter den Eindruck zu erwecken verstanden habe, daß sein Genius von dem Glauben an das antike Schicksal oder die christliche Vorsehung gewaltig bewegt, unwiderstehlich getrieben sei. Steht der Dichter wie eine große, elementare, seherische Macht hinter dem transcendenten Schicksale in der Dichtung, so ist es möglich, daß sich der Leser über das Störende, was sie für die moderne Weltanschauung hat, über das Zurückgebliebene und Rückschrittliche an ihr leicht hinwegsetzt, ja überhaupt nicht einmal zu dem Gefühl des Störenden kommt. Freilich wird es nur einem wirklich großen Dichter gelingen, den modernen Leser ohne peinlichen Widerstand in den Vorstellungskreis eines —

Das Übernatürliche in modernen Dichtungen: 1. dargestellt mit Seherkraft.

wenn auch nur künstlerischen — Glaubens an ein übernatürliches Schicksal, sei es antiker, christlicher oder anderer Art, zu versetzen. Eines der gewaltigsten Beispiele dafür ist Wagners Nibelungenring. Ich sehe dabei ganz ab von der Musik; schon durch die Dichtung als solche wird der verständnisvolle Leser derart überwältigt, daß er sich mit den Mächten, Ordnungen, Leidenschaften, Schmerzen jener Götter und Übermenschen eins fühlt.

Spielerische Darstellung.

Gebricht es dagegen dem Dichter an dieser seherischen, wunderwirkenden Kraft, dann erhält die übernatürliche Ordnung der Dinge den Charakter des Unwahrhaften, falsch Anspruchsvollen, Spielerischen, Frostigen, Läppischen. Die Dichtung scheint von uns zu fordern, daß wir in den Wundern der übernatürlichen Welt etwas besonders Tiefes, Beziehungsvolles, Geheimnisreiches finden sollen, und doch entdeckt der Leser nur künstliche Fäden, seltsame Schnörkel, hohle Puppen, ein mühsam in Gang gesetztes Räderwerk. Selbst bedeutende Dichter sind auf solche Abwege geraten. Tieck läßt in seiner Genoveva Gott als eine die Menschen versuchende, prüfende, strafende, belohnende, in die Seligkeit aufnehmende Macht eingreifen. Und diese ganze christliche Wunderwelt ist mit einer Mischung von Gefühlstrockenheit, süßlicher Schwärmerei und sonderbarer Freude an äußerlichem Zierat und Klingklang dargestellt. Das Verhältnis des Dichters zu dieser Welt ist das Gegenteil starken, ursprünglichen Herauslebens. Das Gleiche gilt von seinem Kaiser Oktavianus. Wiewohl hier eine Welt geschildert wird, in der letzten Endes Liebe, Natur, Gottheit in einer erhabenen Symphonie zusammenklingen, so herrscht doch vielfach — z. B. dort, wo sich ein Affe und eine Löwin in die Handlung mengen — ein trockener Wunderkram. Noch widriger berührt uns Brentanos Drama „Die Gründung Prags", das von einem erdrückenden Wust und unentwirrbaren Knäuel von Wundern, Zauberwerk, Prophezeiungen, symbolischen Träumen und dergleichen vollgestopft ist. An einzelnen Zügen erkennt man die Genialität des Dichters; bei weitem überwiegend aber ist der Eindruck nüchterner Zügellosigkeit, matten Tiefsinns, pedantischer, künstelnder Geheimnis- und Heiligtuerei. Und wird man denn selbst

den zweiten Teil des Goetheschen Faust von einem in dieser Richtung liegenden Mangel völlig freisprechen können? Auch in Wagners Parsifal hat die Einführung der christlichen Mythologie etwas künstlich Schwärmerisches, Unwahres. Die Tragik Kundrys und Amfortas leidet darunter.

Das übernatürliche in modernen Dichtungen: 2. dargestellt als menschlich sinnvoll.

Doch noch andere Bedingungen müssen erfüllt werden, wenn das Vorkommen übernatürlicher Lenkungen und wunderbarer Eingriffe in modernen Dichtungen nichts Störendes haben soll. Die übernatürlichen Ereignisse müssen einen *faßbaren natürlich menschlichen Sinn* haben, wenn ihre Tragik und überhaupt ihr dichterischer Wert nicht stark herabgesetzt werden soll. Es ist eine Art Selbstauflösung, Selbstenthüllung, was gefordert wird: aus all den Wundern und Geheimnissen soll unwillkürlich und ungezwungen ein rein menschlicher Zusammenhang hindurchleuchten. Dem sich vertiefenden Leser sollen sich aus den übernatürlichen Verschlingungen immanent menschliche Entwickelungen und Schicksale als zusammenhaltender Sinn herstellen. Und um so befriedigender wirkt die Dichtung, je strenger und erschöpfender die übernatürlichen Beziehungen von einem einheitlichen menschlichen Sinn durchwaltet werden. Dagegen empfinden wir es als empfindlichen Mangel, wenn den übernatürlichen Vorgängen ein menschlicher Sinn überhaupt fehlt, aber auch wenn ein solcher Sinn wohl vorhanden ist, aber an Unverständlichkeit, Dunkelheit, widerspruchsvoller Beschaffenheit leidet. Wie ragt in dieser Hinsicht nicht der erste Teil des Goetheschen Faust über den zweiten empor! Oder man vergleiche etwa Gerhart Hauptmanns Versunkene Glocke mit Karl Hauptmanns Bergschmiede. Dort schließt sich das Wunderbare zu einem bestimmten einheitlichen Sinn zusammen, während hier die Wunderwelt vielfach über ein nebelhaftes Hin- und Herwogen nicht hinauskommt. Hierher gehört auch der besonders bei den deutschen Romantikern vorkommende Fall, daß aus den wunderbaren Vorgängen zwar allerhand bedeutsame Ahnungen hervorblicken, diese aber sich zu keinem deutlichen und übereinstimmenden Zusammenhang fügen. Es bleibt bei einem schwebenden, flatternden Hin und Her von vielsagend scheinenden

Anklängen, es setzt sich aber aus ihnen keine Melodie zusammen. Man vergegenwärtige sich nur Novalis Heinrich von Ofterdingen oder die romantischen Abschnitte in Hoffmanns Kater Murr. Auch Immermanns Merlin, soviel Schönes er auch enthält, verwirrt uns geradezu durch eine Überfülle geheimnisvoller Anklänge. Am ehesten läßt man sich ein solches unruhiges Vielerlei noch in Zauberstücken oder Märchen gefallen. Doch ist es auch in solchen Fällen besser, wenn sich die wunderbaren Züge zu einem einheitlichen Sinn zusammenschließen. So ist es in Tiecks Runenberg, wo ein Tragisches des inneren Zwiespaltes — es handelt sich um die Tages- und Nachtseite des menschlichen Wesens — in Märchenform behandelt ist. Übrigens darf man es mit der Einheit des Zusammenschlusses nicht zu streng nehmen. Denn die Einführung des Wunderbaren hat naturgemäß allerlei Arabesken- und Rankenwerk im Gefolge. Es wäre übertrieben und pedantisch, wenn man von jedem nebensächlichen Zuge einen bestimmten und deutlichen Beitrag zu dem einheitlichen sinnvollen Zusammenhang erwarten wollte.

3. Dargestellt als Objektivierung menschlicher Motive.

Eine besondere Gestalt nimmt diese Bedingung in solchen Dichtungen an, die uns einerseits in eine ernstgemeinte, geordnete Menschenwelt versetzen, in diese aber anderseits übernatürliche Kräfte eingreifen lassen. Jetzt bleiben also nicht nur Zauberspiele und Märchen, sondern auch alle solche Dichtungen beiseite, die eine Welt der Götter, Halbgötter, Teufel und dergleichen zu ihrem Hauptgegenstande haben.

In dieser so abgegrenzten Gruppe von Fällen nehmen wir eine Darstellung menschlicher Entwickelung, die unter dem Einfluß übernatürlicher Mächte steht, besonders dann mit Befriedigung hin, wenn wir uns angesichts der in dem Innern eines Menschen auf übernatürliche Weise hervorgebrachten Veränderung sagen, daß sie ebensosehr durch die natürliche Entwickelung dieses Menschen gefordert sei. Eine Stimmung, ein Gefühlserlebnis, ein Entschluß, eine Tat ist durch einen übernatürlichen Eingriff angeregt oder erzeugt worden; und doch wünschen wir den Eindruck davonzutragen, daß dieser innerliche Vorgang im Sinne der

immanent menschlichen Entwickelung dieses Individuums gelegen sei. Mit anderen Worten: der übernatürliche Eingriff in das Innenleben einer Person muß als äußere Verselbständigung, als Objektivierung eines zum Innenleben dieser Person gehörenden Motivs erscheinen, wenn wir völlig befriedigt sein sollen.

So sind die Hexen, die Macbeth erscheinen und die bösen Wünsche in ihm erregen, nichts anderes als der gleichsam hinausverlegte böse Dämon seines eigenen Selbstes. In noch stärkerem Maße gehört der Goethesche Faust in seinem ersten Teile hierher. Faust wird durch Mephisto und sein Zauberwesen, also auf transcendentem Wege in Staub und Kot herabgezogen. Alle diese Erniedrigungen aber liegen in der Richtung der inneren Anlagen Fausts, wie wir sie aus den ersten Selbstgesprächen kennen lernen. Wir haben das Gefühl, daß Faust auch ohne Mephisto, rein durch die in seiner eigenen Brust liegenden Zwiespälte und Überspannungen, zu solcher Verirrung und Sünde gelangen konnte und mußte. Dagegen erscheint der Liebestrank in Wagners Tristan als ein so gewalttätiger Zaubereingriff, daß er kaum als die Verselbständigung eines Innenvorganges aufgefaßt werden kann. Mag auch in ihm ein symbolischer Sinn enthalten sein (man kann an das Irrationale, Dämonische, Elementare der Liebe zwischen Tristan und Isolde denken): so liegt doch in jenem transcendent zufallsartigen Eingriff etwas Störendes, die Tragik Abschwächendes. Anders dagegen, nebenbei bemerkt, ist der Liebestrank in der Götterdämmerung zu beurteilen; denn hier bewegen wir uns in einer Götter- und Halbgötterwelt, in einer mythologischen Weltordnung. Hier genügt es daher, daß dem Liebestrank, der in Siegfried das Bild Brünnhildes auslöscht, ein in das Ganze sich einfügender Sinn innewohnt. In Wilbrandts Meister von Palmyra, dieser Dichtung voll reifer Schönheit und milder Tragik, ist das Übernatürliche in allen drei Beziehungen zu reiner Befriedigung gestaltet.

Drei Wege der Darstellung des Übernatürlichen.

Beiläufig war schon von den verschiedenen Möglichkeiten die Rede, wie der moderne Dichter seinen Gegenstand in eine übernatürliche Welt versetzen oder ihn mit einer solchen in Ver-

bindung bringen kann. Der Dichter kann erstlich Zauber-, Traum-, Märchenwelten erfinden, Welten, die aus der Lust des Dichters am Spielen und Schweifen, aus seinem Ergötzen an Wundern, Überraschungen, Abenteuern entsprungen sind. Wie sehr solche Zauberwelten mit der derben Wirklichkeit ein Bündnis eingehen können, zeigen Raimunds phantastische Dramen. Eine zweite Möglichkeit besteht darin, daß der Dichter zu der Welt der Götter, Halbgötter, Heroen greift, seine Phantasie mit mythologischem Zuge und Schwunge erfüllt und so modern nachgefühlte Mythologie erzeugt. In diesen beiden Fällen ist die übernatürliche Ordnung der Dinge das Naturgemäße. Sobald die beiden ersten der vorhin aufgezählten Erfordernisse erfüllt sind, können wir an derartigen Dichtungen des Übernatürlichen volle Freude empfinden. Schwieriger und kritischer verhalten wir uns gegenüber dem dritten Falle. Hier läßt der Dichter das Übernatürliche in eine mit vollem Ernst dargestellte geordnete Menschenwelt, der wir uns als verwandt fühlen, hineinragen und eingreifen. In diesem Falle ist auch noch die Erfüllung der dritten Bedingung erwünscht. Aber auch wenn dieser Bedingung volles Genügen geschehen ist, kommt es noch darauf an, ob die menschliche Kulturwelt so dargestellt ist, daß sie das Eingreifen von Wundern als glaublich erscheinen läßt. Daher empfiehlt es sich, den menschlichen Vorgängen die Färbung der Sage zu geben. Dies kann durch mancherlei geschehen: durch ungeglätteten treuherzigen, naturwüchsigen Ton, durch das Umwehtwerden der Gestalten von Dämmer und Nebel, durch Fernbleiben alles dessen, was ausdrücklich an moderne Bildung und Gesittung gemahnt. Je mehr die dargestellte Menschenwelt an das Räderwerk der modernen Staats- und Gesellschaftsordnung, vielleicht gar an moderne Strafgesetzgebung und Polizei, oder an moderne Aufklärung und Ernüchterung erinnert, um so schwerer ist es, sie mit der eingreifenden Wunderwelt in glaubliche Übereinstimmung zu setzen. Hamlet, Macbeth, Goethes Faust können zeigen, wie es der Dichter machen müsse, um den Eindruck des sagenartig Ferngerückten zu erzielen. Wenn bei dem Romantiker Hoffmann eine

spukhafte Geisterwelt ohne weiteres in die geordnete, nüchterne Menschenprosa hereinplatzt, so wird dies nur dadurch erträglich, daß einerseits diese Gespensterwelt mit der Naivetät und Sicherheit des völlig Selbstverständlichen geschildert wird und anderseits der Dichter mit einer gewissen zweifelhaft machenden, halb auflösenden Ironie über seinen Spukgebilden schwebt.

Die sogenannte Schicksalstragödie.

In jeder Beziehung möglichst unglücklich verfährt mit der Einführung übernatürlicher Mächte die sogenannte Schicksalstragödie der Deutschen. Sie griff auf die antike Vorstellung des tückisch wütenden, auch den Edlen und Unschuldigen hinterrücks anfallenden und in Greuel und Verderben reißenden Geschlechterfluches zurück. In dem Umkreis dieser Vorstellungsweise kann natürlich jenes Erfordernis, das ich als das Zugrundeliegen eines sinnvoll menschlichen Zusammenhanges bezeichnet habe, nicht befriedigt werden; geschweige denn daß von einer Auflösung des Übernatürlichen in einen menschlichen Innenvorgang die Rede sein könnte. Das erste der vorhin namhaft gemachten Erfordernisse jedoch — das ahnungstiefe Hingerissensein des Dichters von der darzustellenden übernatürlichen Welt — läßt sich auch in der modernen Schicksalstragödie bis zu einem gewissen Grade erfüllen. Zeugnis dessen ist Schillers Braut von Messina, wo ein sinnloser Schicksalsfluch wie eine düster geheimnisvolle, feierliche Macht dargestellt ist.[1]) Die übrigen Schicksalstragödien dagegen zerren das antike Schicksal mehr oder weniger zur Karikatur herab. Besonders bei Werner und Müllner gebärdet sich das Schicksal höchst kleinlich, läppisch, spukhaft. Wie kindisch ist nicht die Rolle, die in Werners vierundzwanzigstem Februar eben dieser Kalendertag, das große Messer und die Sense spielen! In Müllners Schuld hat der Schicksalsfluch seinen Ursprung in der von einer

---

[1]) Ich halte es für ein gänzlich vergebliches Bemühen, wenn versucht wird, aus Schillers Braut alles unmittelbare Eingreifen eines Übersinnlichen in den Tatsachenverlauf hinauszudeuten und die volle Verantwortlichkeit der Personen für ihre Taten hineinzuerklären, So ist es bei Petsch (Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, S. 257 ff.) und bei Kühnemann (Schiller. München 1905. S. 557).

Zigeunerin wegen eines verweigerten Almosens ausgesprochener Verwünschung. Am ärgsten geht es in desselben Dichters neunundzwanzigstem Februar zu: das Schicksal benimmt sich wie ein alberner Dämon, der die Menschen martern will. Mehr Einfachheit, Größe und Würde als bei diesen beiden Dichtern hat das Schicksal in Grillparzers Ahnfrau, einem Drama, das trotz dem ausdrücklichen und starken Widerspruche des Dichters eine Schicksalstragödie im ungünstigen Sinne des Wortes ist.[1]) Houwald wieder läßt uns in seinem Drama „Das Bild" im unklaren: man weiß nicht recht, ob man in den unsinnigen Zufällen das Walten eines geheim vergeltenden Schicksals oder nichts weiter als Zufälle erblicken solle. Sein Leuchtturm dagegen ist eine ausdrückliche Schicksalstragödie. Auch Heines William Ratcliff gehört hierher: ein romantisch gespenstisches, balladenartiges Schicksal schwebt über den Häusern Mac-Gregor und Ratcliff und macht sich in allerhand geheimnisvoll sich wiederholenden und parallel laufenden Erscheinungen, in nebelhaften Doppelgängern und dergleichen geltend. Zu dem allen kommt nun noch, daß die Schicksalstragiker es zumeist nicht verstehen, die menschlichen Vorgänge in sagenhafte Weite zu rücken. In eine nüchterne Welt tritt unvermittelt der Schicksalsspuk ein. Auch in dieser Beziehung bildet die Braut von Messina eine Ausnahme: die Handlung ist hier in die Pracht, Feierlichkeit und Würde eines gewissen Heroentums emporgehoben. Außerdem ist hier ein solcher Reichtum des rein Menschlichen vorhanden und in den Vordergrund gerückt, daß der Schicksalsfluch und was damit zusammenhängt, davon weit überwogen wird. Übrigens findet man Anklänge an die „Schicksalstragödie" auch sonst mannigfach in der deutschen Romantik. In Friedrich Schlegels Alarcos wird gegen den Schluß hin die Prophezeiung Claras vor ihrem Tode für alle, die an ihrem Tode schuld sind, zu einem transcendenten Schicksal. Auch in Mörikes zartgestimmter, poesievoller Dichtung „Maler Nolten" ist die feindliche Macht letzten Grundes ein geheimnisvolles spukhaftes Schicksal.

[1]) Ich habe mich hierüber ausführlich in meinem Buch über Grillparzer (S. 151 ff.) ausgesprochen.

Wagners Nibelungenring.

Stellt die sogenannte Schicksalstragödie eine der schlimmsten Entartungen der Behandlung des transcendenten Schicksals dar, so kann man an Wagners Nibelungenring lernen, wie sich in der Hülle transcendenter Gestalten und Schicksalsknüpfungen Welt- und Menschheitsgeheimnisse der tiefsten Art zu ahnungsvollem, seherhaftem Ausdruck bringen lassen. Diese Dichtung ist voll von Wundern und Zaubern; ein Schicksalsfluch — an das Nibelungengold geknüpft — geht verderbend durch das Ganze; übernatürliche Welten schlingen sich durcheinander; dem oberflächlichen Betrachter scheint ein wahrer Knäuel von Geheimnissen vorzuliegen. In Wahrheit aber ist in dieser Götterveruichtungs- und Welterlösungstragödie ein großer, Göttliches, Menschliches, Teuflisches umspannender Ideenzusammenhang derart in die Gestalten, Ereignisse und Ordnungen übernatürlicher Welten hineingearbeitet, daß er als zusammenhaltende Einheit diese ganze, erstaunlich reiche Fülle von Wundern durchwaltet. Der Dichter zeigt uns, wie die Götterwelt, weil sie auf Gier, Trug und Wahn aufgebaut ist, trotz dem Überkühnen und Heiligernsten, was sie hervorgebracht, zugrunde geht. Aber das Verderben reicht weiter: auch der von Wotan mit hellsehendem Wissen vorbereitete und ins Leben gerufene Vertreter einer neuen, höheren Daseinsweise, Siegfried, dieser freie und furchtlose Held, der sich lachend und strahlend, sorglos und nichtwissend, mit siegreicher Selbstherrlichkeit auslebt, wird im Zusammenstoß mit den bösen, finsteren, fluchvollen Gewalten der Welt — Alberich und Hagen sind ihre Vertreter — ins Verderben gestürzt. Zugleich aber wird Siegfried im Verein mit Brünnhilde vom Dichter als Welterlöser dargestellt, als Reiniger der Welt vom Fluche, als Hindeuter auf ein neues, freieres, freudigeres Dasein. Diese gewaltige Synthese von Weltensturz und Welterlösung ist es, was uns Wagner in Gestalt moderner Mythologie vorführt.

Neunzehnter Abschnitt.

Das Rührendtragische und das Tragikomische.

Verbindung von Tragik und Rührung.

Unter den Verbindungen, die der tragische Eindruck mit anderen ästhetischen Gefühlstypen eingeht, ragen durch ihre Innigkeit und Eigenart zwei hervor: das Rührendtragische und das Tragikomische.

Was die Verbindung des Tragischen mit dem Rührenden betrifft, so ist sofort klar, daß gewisse Gestaltungen des Tragischen die Rührung ausschließen. Wo die tragische Person in Leid und Untergang Bewunderung, Anerkennung oder auch Abscheu und Grauen erweckt, dort bleibt dem tragischen Eindruck das Rührende fern. Wo dagegen die tragische Gestalt vorwiegend Mitleid hervorruft, dort kann sich leicht Rührung entwickeln. Mitleidfühlen ist nicht schon mit Gerührtsein gleichbedeutend; wohl aber kann es sich leicht zur Rührung steigern.

Der nahe Zusammenhang von Tragik und Rührung hat hier und da dazu geführt, den Eindruck des Tragischen durch das Rührende zu erklären. Besonders bei Schiller erscheint das Rührende als das dem Tragischen eigentlich entsprechende Gefühl. Es ist dies nicht zufällig. Schiller überschätzt — ähnlich wie Lessing — die Bedeutung des Mitleids innerhalb des Tragischen. Die tragische Kunst wird von ihm geradezu als die Kunst definiert, die sich das Vergnügen des Mitleids zum Zwecke setzt. Damit aber ist ihm der Satz gleichbedeutend: „Der Zweck der Tragödie ist Rührung.“ Oder er drückt sich auch so aus, daß die Form

der Tragödie in der „Nachahmung einer rührenden Handlung" besteht.[1])

Soll in das Verhältnis des Rührenden zum Tragischen Klarheit kommen, so wird es gut sein, zunächst einige Worte über das Wesen der Rührung zu sagen. Die Rührung bildet den Gegensatz zu kraftvoller Anspannung, zu männlichem Sichemporrichten. In der Rührung ist unser Selbstgefühl von der Richtung des Kraftloswerdens, des Insichsinkens, des Hinschmelzens beherrscht. Rührung ist Erweichung, Lösung des gesamten Gefühlslebens, des gefühlsmäßigen Selbstes. Hierin liegt der Unterschied vom Mitleid. Das Mitleid kann auch ohne Rührung bestehen. Ich kann mich in einer bestimmten Äußerung meines Wesens dem Leide meines Mitmenschen öffnen und hingeben und kann doch in meinem Selbstgefühle stark und aufgerichtet dastehen. Mitleid ist sonach sehr leicht mit Rührung verbunden, notwendig ist dies aber nicht. Rührung bedeutet das Sichfortsetzen der im Mitleid liegenden Tendenz des Nachgebens und Erweichens in das gesamte Selbstgefühl hinein.

Wesen der Rührung.

Noch eines ist an der Rührung hervorzuheben. Wenn unser Gemüt ermattet, erschlafft, stumpf wird, so hat dies mit Rührung nichts zu schaffen. Rührung ist zugleich eine gewisse Ausdehnung des Gemütes, ein mitfühlendes, liebendes Umfassen des Gegenstandes, der uns rührt. Mag man von den unverdienten Leiden des Nächsten, von dem unschuldigen Spielen eines Kindes, von der Güte Gottes, von seinem eigenen Unglück gerührt sein, in allen Fällen setzt man sich in eine gewisse liebend und hingebungsvoll gestimmte Einheit mit dem Gegenstande — mit dem Nächsten, dem Kinde, mit Gott, mit sich selber. Was das letzte Beispiel betrifft, so muß man daran denken, daß der Mensch, der über sich selbst gerührt ist, an sich mit großer Wichtigkeit hängt, sich mit liebenden Augen beschaut, sich in seinem weichen Gefühle mit Nachdruck bespiegelt.

---

[1]) Schiller, Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 208 (in der Abhandlung „Über die tragische Kunst").

Rührung der gewöhnlichen und der herben Art.

Hiernach läßt sich im allgemeinen leicht sagen, unter welchen Bedingungen die Darstellung eines tragischen Geschickes rührend wirkt. Es müssen durch sie Mitleidsgefühle in reicher Anzahl und in eindringlichem Grade in uns erweckt werden; anderseits dürfen weder Gefühle aufrichtender, stählender, noch viel weniger abscheuerweckender Art in überwiegendem Grade von ihr ausgehen. So wirkt bei Shakespeare das Schicksal Desdemonas, Ophelias, Cordelias, aber auch Lears in hohem Maße rührend. Bei Schiller geht von Luise, von Maria Stuart, aber auch von Wallenstein vor seinem Ende tiefe Rührung aus. Tristan im dritten Akt bei Wagner ist eine Gestalt von überwältigender Rührung.

Soll der Zusammenhang der Rührung mit der Tragik genauer erkannt werden, so ist es nötig, zwei Formen der Rührung zu unterscheiden. Entweder ist es so, daß das starke, aufrechte Gefühl einfach hinschwindet und fehlt; in der Weichheit macht sich keine eigentümliche Beziehung zu der Kraft und Männlichkeit als ihrem Gegensatze fühlbar; das Weichsein als solches wird gefühlt und genossen. Dies ist die gewöhnliche Rührung. Wenn uns das Jammern eines Schwerverwundeten, die Hilflosigkeit eines Greises rührt, so liegt in der Regel diese einfache, gewöhnliche Rührung vor. Oder es ist so, daß der weiche, sinkende, nachgebende, kraftlose Gemütszustand als wünschenswerte Ergänzung oder Umwandlung eines starken, aufrechten, befestigten, vielleicht harten Gemütszustandes gefühlt wird. Wir fühlen unmittelbar: es ist in der Ordnung, daß sich das Harte in uns erweicht, das Starke in uns nachgibt. Es ist sonach ein eigentümliches Wertgefühl, was sich mit der Erweichung verknüpft. So steht hier also die Gefühlserweichung unter dem Zeichen des Kontrastes: Kraft, Tapferkeit, vielleicht Rauheit, Schroffheit bildet den Untergrund, von dem sich die Weichheit und Gelöstheit abhebt und zwar abhebt als etwas, das im Rechte ist und eine gute Seite des menschlichen Wesens zum Ausdruck bringt. Die Kraft erscheint hier als etwas nicht völlig Angemessenes, als etwas, das zu weit geht, das Richtige überschreitet und daher der Ergänzung oder Umwandlung bedarf. Hier hat die Rührung

die Betonung des Richtigen und Tüchtigen, des Angemessenen, Edlen, Echtmenschlichen. Dadurch gewinnt die Rührung bei aller Weichheit den Beigeschmack des Kräftigen, Herben. Es ist die Rührung der herben, ich könnte auch sagen: der vornehmeren Art. Wenn der strenge Vater dem reuigen Sohne auf sein Flehen endlich verzeiht, wenn das unglückliche Herz endlich aus seiner Starrheit und Stummheit heraustritt und sich in Tränen erleichtert, so liegt Rührung dieser zweiten Art vor.

Verschiedene Formen der herben Rührung.

Was zunächst die Rührung der herben Art betrifft, so sei zuerst die deutlichste Gestalt, in der sie sich zeigt, hervorgehoben. Ihre deutlichste Gestalt gewinnt diese Rührung dort, wo sie einem objektiven Vorgang parallel läuft. Ich meine dies so: in dem objektiven Vorgang vollzieht sich das Gerührtwerden einer Person, und wir, als Betrachter, werden mitgerührt. Der grausame Tyrann in Schillers Bürgschaft wird angesichts des Beweises von seltener Freundestreue erweicht. Coriolan, dieser Mann aus klingendem Erz, wird durch das Flehen der Mutter bis zu Tränen bewegt und zum Aufgeben seiner feindseligen Absichten gegen Rom bestimmt. Faust, verzweifelnd, im Begriffe, die Giftschale an den Mund zu führen, erfährt durch die Osterglocken und den Ostergesang eine süße Lösung seines dumpfen, gepreßten Gemütes. Wie der Vater den verlorenen Sohn zwar verkommen, aber zerknirscht zurückkehren sieht, weicht sein Zorn, und tiefes Mitleid erfaßt ihn. In diesen Fällen findet in uns Rührung als Miterleben des objektiven Vorganges statt, der selbst ein Gerührtwerden enthält. In anderen Fällen dagegen fehlt ein solches objektiv sich abspielendes Gerührtwerden. Die Rührung entstammt dann in ursprünglicherem Grade dem Subjekte. Sie wird uns hier nicht objektiv vorgemacht, sondern sie entwickelt sich lediglich auf der subjektiven Seite. Es ist irgend ein Anlaß vorhanden, der infolge der eigentümlichen Gemütslage des Subjektes in diesem einen Rührungsvorgang der gekennzeichneten edleren Art hervorruft. Ich hebe einen typischen Fall, der besonders häufig vorkommt, hervor. Wir befinden uns in einer männlichen, kräftigen Stimmung, in dem Gefühle des Gereift- und Befestigtseins, viel-

leicht der Abhärtung durch Leben, Leid und Schuld, und nun kommt durch irgend einen Eindruck oder durch irgend ein Erlebnis das Unschuldsvolle, Harmlose, Hilflose, still Bescheidene, traulich Enge des Menschenlebens mahnend an uns heran: ein offenes Kinderauge, kindliches Lallen oder Spielen, zufriedene Arbeit, einfache, treue Sitten. Auch das reine, stille Walten der Natur kann vermöge symbolischer Beseelung in derselben Weise wirken. Hier überall findet jenes durch den Kontrast als wertvoll betonte Weich- und Kleinwerden, jenes als echtmenschliche Ergänzung gefühlte Nachlassen und Insichsinken statt, das die Rührung der herben Art kennzeichnet.

Das Vorkommen des Rührenden der herben Art im tragischen Verlaufe.

Wie nun verknüpft sich die Rührung der herben Art mit dem Schmerzens- und Todesweg der tragischen Person? Was zunächst die *objektive* Gestalt dieses Rührenden betrifft, so liegt es in der Natur der Sache, daß die Umkippung, die den Kern dieses Rührenden bildet, häufig im tragischen Verlaufe vorkommt. *Entweder* gehört die objektive Erweichung zu dem Leidensgange des tragischen Helden, macht ein Glied darin aus. Als Beispiel kann Coriolan an der soeben bezeichneten Stelle seiner tragischen Entwickelung dienen. Auch Uriel Acosta bei Gutzkow bietet ein gutes Beispiel: der glaubensstarke Held wird durch die Bitten der Mutter, der Geliebten, der Brüder derart zerweicht, daß er sich zum Widerrufe entschließt. *Oder* die Erweichung bedeutet eine Linderung des Tragischen oder gar seine Wendung zur Versöhnung. So ist es bei Faust, als er den Ostergesang hört. Oder man kann an die Erweichung Brünnhildens durch das Flehen Siegmunds im zweiten Akt der Walküre oder an die Erweichung Wotans durch die Bitten Brünnhildens im dritten Akt denken. Hier bedeutet die objektive Rührung eine Linderung der Tragik, dort Siegmunds und Sieglindens, hier Brünnhildens.

In ihrer *subjektiven* Gestalt kommt die herbe Rührung gleichfalls häufig im tragischen Verlaufe vor. Besonders ist dies gegenüber dem tragischen Schicksal heldenstarker Seelen der Fall. Wo von Lear im fünften Akte die furchtbare Wut des Wahnsinns läßt und der hilflose, weichgestimmte Greis zum Vorschein kommt,

werden wir von Rührung überwältigt. Wallenstein, der mit Weltgeschicken zu kämpfen gewohnt ist, kommt, als er, ohne es zu wissen, rings von Feinden umstellt ist, in eine still beschauliche, einfach menschliche Stimmung. Auch dies wirkt in hohem Grade rührend. Die letzten Reden Götzens von Berlichingen, ebenso Andreas Hofers in dem Trauerspiel Immermanns wirken in ähnlicher Weise. Die Rührung ist hier gleichsam durch die starken, tapferen Gefühle hindurchgegangen, zu denen wir durch die genannten Helden aufgerufen wurden. Hierher gehört es auch, wenn in Wagners Walküre Wotan, der willensgewaltige Gott, in ratloser Not ausruft: „Der Traurigste bin ich von allen"; und ebenso wenn im folgenden Akte Brünnhilde, die leuchtend stolze Jungfrau, schmerzzerknickt vor Wotan liegt. Auch an das Entsagen starker, tapferer Seelen, an ihr Verzichten auf Glück, an ihr großmütiges Zurücktreten kann sich Rührung dieser Art knüpfen. Ich erinnere an das Entsagen des Thoas und Eugeniens bei Goethe. Es gibt freilich auch ein Entsagen, das die Größe des Tragischen nicht erreicht; man denke etwa an die Entsagung Beatens in Gutzkows Weißem Blatt. Dann ist natürlich auch die Rührung nicht der Weihe des Tragischen teilhaftig. Rührendes von besonders herber Art findet sich vielfach bei Ebner-Eschenbach: so im Gemeindekind, in der Totenwacht; sodann in Böhlaus Dichtung „Reinen Herzens schuldig". Unter den antiken Dramen ist die Alkestis des Euripides reich an rührender Wirkung.

Noch sei bemerkt, daß nicht nur starke Willensnaturen, sondern auch Wesen weicherer Art herbe Rührung erzeugen können. Es kommt nur darauf an, daß die Geschicke dieser Personen uns durch ihren gewaltigen Zug ernst und männlich stimmen. So ist es bei Desdemona, Ophelia, Julia. Auch Christine in Schnitzlers Liebelei wirkt in herberer Weise rührend.

Vorkommen der gewöhnlichen Rührung im tragischen Vorgang.

Was die Rührung der gewöhnlichen Art betrifft, so fehlt hier, wie wir gesehen haben, die Kontrastbeziehung auf einen Gemütszustand der Kraft und Härte, der, unserem Gefühle nach, der Erweichung und Lösung als menschlicher Ergänzung und Ausgleichung bedürfte. Vor allem entsteht die gewöhnliche, einfach

weiche Rührung gegenüber solchen Personen, die im Ertragen des Unglücks leidendes Hinnehmen, trauriges Entsagen, vielleicht sentimentales Sichwiegen im Schmerze an den Tag legen. Wo das Unglück mit männlichem Ankämpfen, mit emporgerichteter Haltung, mit schlichter Kernigkeit ertragen wird, dort ist kein Raum für diese Rührung. Noch günstiger wird der Boden für das Gedeihen dieser Rührung, wenn es sich dabei um unschuldige, reine, hochherzige Seelen handelt. Besonders Schiller liebt seinen Frauen beides zu geben: Hochherzigkeit verknüpft mit Sentimentalität, mit zerfließendem Verhalten im Leide. So wirken denn auch Amalie, Luise, Thekla, Maria Stuart rührend in diesem weicheren Sinne. Dagegen gehören Goethes Klärchen und Gretchen nicht hierher; ebensowenig Romeo und Julia, noch auch — trotz ihren vielen Klagen — Antigone und Philoktet. Schlichte Entschlossenheit, herbe, zusammengehaltene Stimmung, tapfere, gesunde Auflehnung geben dem Ertragen des Unglücks einen völlig anderen Charakter. Indessen braucht das Ertragen des Unglücks nicht gerade Sentimentalität zu zeigen, wenn diese Rührung entstehen soll. Schon die Kraftlosigkeit, das einfach leidende Verhalten im Unglück bringt diese Art Rührung hervor. In diesem Sinne gehört König Heinrich der Sechste bei Shakespeare hierher; ebenso Goethes Ottilie. Ovids Tristia sind reich an tragischer Rührung dieser Art. Auch der leidenden Kinder, sofern sie etwas von tragischer Größe an sich haben, ist hier zu gedenken: Prinz Arthur bei Shakespeare, Julian in Conrad Ferdinand Meyers Novelle „Das Leiden eines Knaben", Julia in der Erzählung Edmondo de Amicis „Eine Schultragödie" wirken ausgesprochen rührend. Ein ausgezeichnetes Beispiel ist auch Tennysons Enoch Arden. Schon die angeführten Beispiele zeigen, daß die Rührung der weicheren Art verschiedene Grade von Weichheit haben kann. Es kommt darauf an, ob und inwieweit die Darstellung dem auflösenden Einfluß der Rührung durch zusammenziehende, aufrichtende Mittel entgegenwirkt.

Es gibt tragische Dichtungen, in denen die einfache, weiche Rührung den durchgreifenden Ton bildet. Es ist dies dann der

Fall, wenn die Person, die ihr Unglück mit weicher Tatlosigkeit, mit zerfließender Sentimentalität trägt, im Mittelpunkte der Dichtung steht und so dieser das entscheidende Gepräge gibt. Ich nenne Goethes Werther und Chateaubriands René. Diese Dichtung ist so recht ein Typus der sich in innerem Unglück sehnend verzehrenden Substanzlosigkeit.

Die falsche Rührung.

Die Rührung der weichen Art kann leicht in Ausartung übergehen. Dieser Rührung haftet gegenüber der herberen Art der Nachteil an, daß sie nicht in Synthese mit einem kräftigen Gemütszustande stattfindet, als dessen menschlich erwünschte und geforderte Ergänzung sie aufträte. Daher geschieht es leicht, daß die Erweichung, die diese Rührung mit sich führt, als allzu arg, als lästig, als menschlich ungehörig, als etwas Abzulehnendes empfunden wird. Das Rührende wird so gesteigert und gehäuft, daß der fein und gesund fühlende Leser oder Zuhörer sich gegen den vom Dichter erstrebten Gefühlszustand als gegen etwas Ungesundes, Unwürdiges, Unerträgliches sträubt. In solchen Fällen spreche ich von falscher Rührung. Auch als wohlfeile Rührung kann ich diese Ausartung bezeichnen, weil hinter dieser Rührung wenig menschlicher Gehalt steckt und ihre Erzeugung wenig dichterische Kunst erfordert. Dichtungen, die auf solche Rührung ausgehen, kann man auch rührselig nennen. Sind es Dramen, so spricht man von Rührstücken.

Rührstücke

Besonders unter drei Bedingungen entsteht diese Ausartung des Rührenden. Erstlich wenn man die Absicht und das Bemühen des Dichters merkt, die Rührung weiter und immer weiter zu steigern. Der Dichter häuft sichtlich Tugend auf Tugend, Edelmut auf Edelmut, Entsagung auf Entsagung; er kann die Szenen nicht genug daraufhin zuspitzen, daß sie recht viel Rührung ergeben. Er möchte das Herz des Zuhörers gänzlich zerweichen, es völlig in Seufzer und Tränen zerfließen lassen! Wir fühlen, wie der Dichter an unserem Herzen zerrt, auf die wehrlosen Stellen unseres Gemütes unbarmherzig losarbeitet. In jedem feineren Zuhörer entwickelt sich unter dem Eindruck solcher Dichtungen ein Gemisch von Ärger und Lachlust. Eine zweite

Bedingung liegt in dem unpsychologischen Verfahren des Dichters. Das Verhalten der Personen, das Rührung hervorbringen soll, ist unwahrscheinlich motiviert, ist bis ins Unglaubliche übertrieben. Besonders häufig kommt es vor, daß der Edelmut, mit dem das Stück prunkt, überhaupt nach menschlichen Begriffen schier unmöglich ist oder sich doch wenigstens nicht mit dem vorausgesetzten Charakter verträgt. Daneben kann es noch drittens vorkommen, daß die rühren sollende Handlungsweise vom Dichter den Schein größerer Sittlichkeit erhält, als sie verdient. So wird besonders Edelmut häufig von Dichtern wie etwas ausgezeichnet Sittliches behandelt, während wir uns doch sagen müssen, daß eine weniger edelmütige, weniger auf das eigene Glück verzichtende Handlungsweise sittlicher gewesen wäre. Diese Bedingungen können natürlich jede für sich besonders, aber auch vereinigt wirken. Aus ihnen setzt sich der Boden zusammen, auf dem die lästigen Zumutungen der Rührstücke an unser Gefühlsleben erwachsen. Erinnere ich an Diderots Hausvater, an Ifflands Stücke „Der Spieler" und „Dienstpflicht", an Feuillets Armen Edelmann, Dumas Cameliendame, Ohnets Hüttenbesitzer, so sind damit einige Dramen genannt, in denen jene drei Bedingungen in verschiedener Weise zusammenwirken. Hinsichtlich der dritten Bedingung kann Philippis Schauspiel „Der Dornenweg" als abschreckendes Beispiel genannt werden. Jean Paul dagegen gehört nicht hierher. Wohl mutet er uns oft ein Übermaß an Rührung zu; allein schon die damit bei ihm stets verknüpfte Größe und Kühnheit der Weltanschauung verbietet, bei diesem Dichter von Rührseligkeit zu sprechen. Die Tragik Gustavs, Emanuels, Lianens ist mit Rührung überladen; allein diese Rührung ist von falscher, unechter, wohlfeiler Rührung himmelweit entfernt. Über das Rührendtragische bei Jean Paul könnte eine ganze Abhandlung geschrieben werden.

Zusammengehörigkeit des Rührendtragischen und des Tragikomischen.

Wenn ich in diesem Abschnitt das Rührendtragische und das Tragikomische zusammen behandle, so ist dies kein bloß äußerliches Zusammenbringen; vielmehr liegt eine gewisse innere Verwandtschaft vor. Das Rührende sowohl wie auch das Komische und Humoristische haben nämlich mit dem Tragischen dies gemeinsam,

daß unser Gemüt eine Auflösung und Erschütterung erfährt. Infolge dieser inneren Verwandtschaft findet zwischen dem Rührenden sowohl wie Komisch-Humoristischen auf der einen Seite und dem Tragischen auf der anderen eine besonders innige Vereinigung statt. Das Rührendtragische und das Tragikomische gehören also darum zusammen, weil in beiden Fällen enge, auf ähnlicher innerer Verwandtschaft der Glieder beruhende Gefühlsverwachsungen vorliegen.

Enge Verwachsung des Rührenden und des Tragischen.

In der Rührung, so sahen wir schon, tritt eine Auflösung männlicher, tapferer, harter Gefühle in weiche, zerfließende ein. Dieses Weichwerden des Festen in uns empfinden wir als eine Art Erschütterung. Im Tragischen treffen wir etwas Ähnliches an: die Erwartungen und Ansprüche, die sich an die menschliche Größe knüpfen, erfahren infolge des mit ihr verbundenen Jammers und Unterganges einen Stoß, eine Widerlegung. Die erwarteten Hochgefühle verkehren sich in Leid und Schrecken. So ist also mit dem Kern des Tragischen eine Erschütterung unseres Gemütes gegeben. Und diese Erschütterung ist zugleich eine gewisse Auflösung: wir wollen uns emporschwingen, uns erheben und werden niedergedrückt, herabgerissen. So ist also Erschütterung, Auflösung auf beiden Seiten vorhanden. Darum geht das Rührende mit dem Tragischen eine Verbindung ein, die sich durch innere Zusammengehörigkeit auszeichnet.

Behandlung des Tragikomischen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Tragikomischen, wie die folgenden Betrachtungen ergeben werden. Eine erschöpfende Behandlung des Tragikomischen zu geben, ist nicht meine Absicht. Sollte dies geschehen, so müßte in die Natur des Komischen und Humoristischen fein und tief eingedrungen werden. Ich will versuchen, ohne Erörterungen über das Wesen der Komik und des Humors die interessante Verbindung, die man als das Tragikomische zu bezeichnen pflegt, nach ihren hauptsächlichen Zügen in die richtige Beleuchtung zu rücken.

Der Name „tragikomisch".

Der Name „tragikomisch" könnte zu der Annahme verleiten, als ob hier nur das Komische in dem üblichen Sinne, das heißt: das Komische der objektiven Art als zur Vereinigung mit dem

Tragischen gebracht gemeint wäre. Vielmehr muß an das Komische in seiner weitesten Bedeutung, also auch an das Komische der subjektiven Art, und ganz besonders an dessen höchste Form, den Humor, gedacht werden. Das Tragikomische ist in seiner interessantesten, entwickeltsten, am meisten von Weltanschauung gesättigten Form humoristische Tragik und tragischer Humor.

Äußerliche Verbindungen des Tragischen und Komischen.

Zunächst gilt es, die äußerlichen Verbindungen von Tragik und Komik abzusondern. Es gibt eine Menge dramatischer und erzählender Dichtungen, in denen neben tragischen Gestalten und Schicksalen komische Personen und Verwickelungen, humoristische Menschen und Ergüsse vorkommen. Es ist ein bloßes Nebeneinander vorhanden; weder ist das Tragische komisch oder humoristisch durchsetzt, noch auch der Humor tragisch gebrochen. Die Welt erscheint nicht in eine zugleich tragische und komische Beleuchtung gerückt; sondern nur soviel werden wir angesichts einer solchen Dichtung sagen: es gibt in der Welt hart neben den tragischen komische und humoristische Erscheinungen.

Ohne Zweifel ist schon für das dichterische Erzeugen dieses Nebeneinanders von Tragik und Komik eine gewisse Sicherheit und Freiheit des künstlerischen Schaffens erforderlich. Besonders gilt dies hinsichtlich des Dramas. Ein Dichter, der seiner Tragödie komische und humoristische Gestalten, Züge, Verwickelungen einzuflechten versteht, erzeugt innerhalb der strengen, geschlossenen Einheit des Dramas eine Unterbrechung, die in hohem Grade belebend und überraschend zu wirken und den Eindruck des Kühnen, Geistreichen, Genialen hervorzubringen vermag. Man vergegenwärtige sich insbesondere Shakespeare. Bei ihm findet sich allerdings auch eigentliche Tragikomik, Ineinander des Tragischen und Komischen. Doch von dieser höheren Verbindung ist noch nicht die Rede. Mit anderen Dramen jedoch gehört er in den gegenwärtigen Zusammenhang. Ich erinnere an Mercutio und die Amme in Romeo und Julia, an Menenius Agrippa und das Volk in Coriolan, an den Prinzen Heinz, Falstaff und die Seinigen in König Heinrich dem Vierten. Schiller gehört mit seinen Jugenddramen, Goethe mit Götz und Egmont hierher. Besonders geistreiche Verbindungen

von Tragik mit Komik und Humor zeigt Grillparzer in seinen späteren Stücken. Man denke an die Liebesintrige zwischen Zawisch und Kunigunde in König Ottokar, an den Humoristen Naukleros in der Herotragödie, an das Liebesspiel zwischen Libussa und Primislaus in der Libussatragödie.

Das Nebeneinander von Tragik und Komik kann nun verschiedene Grade des Losen und Engen zeigen. In König Heinrich dem Vierten oder in Tiecks Kaiser Oktavianus sind die komischen Bestandteile bei weitem nicht so fest und organisch mit den tragischen verknüpft wie etwa im Coriolanus oder in Kabale und Liebe. Doch auf diese Unterschiede will ich hier nicht eingehen. Ich wende mich sofort zu der eigentlichen Tragikomik.

Zwei Arten des Tragikomischen.

Die eigentliche Tragikomik verwirklicht sich in zwei Formen. Entweder ist das Komische ein Mittel, um Tragik hervorzubringen. Indem eine Person komische Züge entfaltet oder sich in Humor ergeht, wirkt sie ebendadurch tragisch. Die Tragik entsteht, wenigstens teilweise, aus dem Boden des Komischen. Das Komische wird dem Tragischen dienstbar gemacht. Oder das Verhältnis des Tragischen zum Komischen ist noch innerlicherer Art: derselbe Zusammenhang, der tragisch wirkt, hat zugleich eine komische Seite, und diese komische Seite wird durch die Darstellung ausdrücklich zur Geltung gebracht. Hier geht also das Tragische selbst in Komik über. Im ersten Fall will ich von dem Tragikomischen der unterordnenden Art, im zweiten von dem der verschmelzenden Art sprechen. Diese zweite Art stellt zugleich eine höhere Stufe des Tragikomischen dar. Auch bedeutet sie eine bei weitem schwierigere Aufgabe für den Dichter als die erste Art. Noch auf einen anderen Unterschied sei sogleich hier hingewiesen. Das Tragikomische der verschmelzenden Art ist nicht nur inneres Übergehen des Tragischen ins Komische, sondern ebenso sehr auch des Komischen ins Tragische. Die eine, zunächstliegende Seite besteht darin, daß die tragischen Zusammenhänge, indem sie tragisch bleiben, doch zugleich auch an sich selbst eine komische oder humoristische Auflösung darstellen. Damit verbindet sich aber auch die umgekehrte Bewegung: aus der komischen Zersetzung, aus dem

humoristischen Zerplatzen und Zerstieben blickt uns zugleich der düstre Ernst tragischer Zertrümmerungen an. Das Tragisch-Komische ist zugleich ein Komisch-Tragisches. Anders verhält es sich mit dem Tragikomischen der niederen Stufe. Hier gibt es keine entsprechende Umkehrung, hier ist die Unterordnung einseitiger Art: das Komische tritt in den Dienst des Tragischen; allein das Umgekehrte ist unmöglich. Das Komische wirkt weiterhin komisch, auch wenn es dem Erzeugen tragischer Wirkung dient. Dagegen würde das Tragische, indem es ein Mittel zu Frohsinn, Lachen und Tollheit würde, ebendamit aufhören, ein Tragisches zu sein.

Beispiele für das Tragikomische der unterordnenden Art.

Für das Tragikomische der ersten Art findet sich bei Shakespeare vor allem Shylock als vortreffliches Beispiel. Seine groteskjüdische Art ist von seiner Tragik unzertrennlich. Die Tragik seines Wesens besteht in dem quälenden Gefühl, von den Christen verachtet, wie ein Auswurf behandelt zu werden. Dieses verächtliche Behandeltwerden aber entspringt aus seinen jüdischen Charaktereigenschaften, und diesen eben haftet Grotesk-Komisches in reichlichem Maße an. Grillparzer gibt zwei gute Beispiele: Bancbanus und Rahel. Bancbanus hat durch seine pedantische Umständlichkeit etwas Komisches an sich; eben dieser komische Zug aber trägt nicht wenig zur tragischen Gestaltung seiner Geschicke bei. Auch hat er einen gewissen gutmütigen, polternden Humor, der ihn auch in tragisch gefährlichen Lagen nicht verläßt. So geht sein Humor mildernd in den tragischen Eindruck ein. Die Jüdin Rahel wiederum ist ein Geschöpf, die dem Bereiche des närrisch Spielenden, kindisch und kokett Tollköpfigen angehört. Und diese ihre Eigenart ist in hohem Grade an der tragischen Entwickelung ihres Loses beteiligt. Auch hier also erwächst das Tragische aus dem Boden des Komischen. Oder man mag an Rostands Cyrano denken. Dieses Drama, das eine geniale Bereicherung des Komischen und Humors bedeutet, gehört auch der höheren Form des Tragikomischen an. Davon sehe ich hier ab. Das Tragikomische der ersten Art kommt in diesem Drama insofern zur Geltung, als aus der grotesk kolossalen Nase Cyranos das rührend tragische Schicksal dieses Mannes hervorwächst. Noch sei auf

Dostojewskys Roman „Die Brüder Karamasow" hingewiesen. Der eine Bruder, Dmitry, ist dort, wo er voll tierischer Gier und doch auch wieder mit edlem Sehnen der Dirne Gruschenjka nachstellt, seinen nebenbuhlerischen Vater töten will, dann mit Gruschenjka ein wüstes Gelage begeht, hierauf des Vatermordes angeklagt und in schmachvolle Untersuchung gezogen wird, eine Gestalt von ergreifender Tragik. Diese Tragik erwächst aber zum Teil wenigstens auf komischem und humoristischem Grunde: denn seine leidenschaftliche und ungezügelte Natur, die ihn eben schließlich in schwere Tragik verwickelt, äußert sich teils in unfreiwillig komisch-kontrastvoller Art, teils in tollköpfigem Übermut und einem eigentümlich wilden und wüsten Humor.

Das Tragikomische der verschmelzenden Art.

Was das Tragikomische der höheren Stufe betrifft, so erhebt sich die Frage, wie eine Verschmelzung zweier so entgegengesetzter ästhetischer Eindrücke überhaupt möglich sei. Letzten Endes beruht diese Möglichkeit darauf, daß im Tragischen wie im Komischen der Kern des Vorganges darin besteht, daß etwas Bedeutendseinwollendes vernichtet wird, etwas Ansprucherhebendes herabsinkt und sich auflöst. Im Tragischen handelt es sich um eine ernsthafte Größe und deren ernsthaften Untergang. Sobald der Größe wie dem Untergange ihr Ernst genommen wird, wird aus dem Tragischen ein Komisches. Es kommt nun darauf an, vermöge der Beweglichkeit des Geistes, vermöge der Freiheit des Auffassens den Vorgang so darzustellen, daß er auf der einen Seite einen ernst zu nehmenden, erschütternden, auf der anderen einen nicht ernst zu nehmenden, belachenswerten Zusammenbruch bedeutet. Was unter der einen Beleuchtung als wertvolle Größe, als ein Erhabenes, Ehrwürdiges erscheint, dessen Sturz und Untergang bejammernswert ist, gibt sich unter der anderen als ein Scheinwert, als ein Emporgeschraubtes, Aufgeblasenes, in sich Nichtiges, dessen Entlarvung und Zerfall wohlverdient und belachenswert ist.

Erfordernisse für die höhere Form des Tragikomischen.

Man sieht: zur Erzeugung dieser Tragikomik gehört Geist und Phantasie, kühne und bewegliche Auffassung, eine Vereinigung von Großheit und geistreich spielender Art. Auch ist klar, daß zur vollen Entfaltung dieser höheren Tragikomik eine entsprechende

Weltanschauung gehört. Nur eine Weltanschauung, die aus sich ebensosehr zu tragischer wie zu humoristischer Auffassung des Weltgeschehens hinführt, vermag jene wechselnde Beleuchtung derart zu erzeugen, daß dadurch die Welt in ihrem Kerne, in ihren Höhen und Tiefen getroffen und enthüllt wird. Ich kenne keinen Dichter, der die humoristische Tragik und den tragischen Humor zu so tiefgreifender, tönereicher Entfaltung gebracht hätte wie Jean Paul. Will dagegen eine oberflächliche oder gar gemeine Lebensauffassung sich zu Tragikomik emporschwingen, so muß dies, selbst bei dichterischem Talente, mißlingen. Am schlimmsten ist es, wenn, aus Freude an unerhörten, verrückten Nervenpeitschungen, eine nihilistische, perverse Lebensanschauung sich der Tragikomik bemächtigen will. Dann können stinkende Erzeugnisse entstehen, die, wie Wedekinds Erdgeist oder Hidalla, sich nur durch die Frechheit auszeichnen, mit der sie die Litteratur besudeln.

Beispiele.

Zum Schluß seien einige Beispiele für die höhere Stufe des Tragikomischen angeführt. Als Tragikomödie bezeichnet sich Hebbels Drama „Ein Trauerspiel in Sizilien". Und in der Tat stellen die grausigen Vorgänge, die freilich mehr dem Entsetzlichen als dem Tragischen angehören, zugleich eine ironische derbkomische Verwickelung dar. Die beiden Gesetzeswächter erstechen Angiolina aus Habgier, ergreifen den unschuldigen Sebastiano als Mörder und werden dann durch einen Dieb, der sich vor ihnen auf einem Baume versteckt gehalten hatte, entlarvt. Hier verschmilzt sonach mit dem Tragischen Komisches der objektiven Art. Ganz anders verhält es sich mit der Tragikomik Hamlets. Man denke nur an seinen verstellten Wahnsinn oder an die Kirchhofsszene: die quälenden Widersprüche, die himmelschreienden Laster, von denen er die Welt voll findet, verkehren sich ihm zugleich in grellen, possenhaften Widersinn. Hier haben wir es also mit tragisch-humoristischer Weltanschauung zu tun. Auch des Narren bei Lear kann hier gedacht werden: seine Witzspiele haben einen rührend-tragischen Untergrund. Sodann ist Goethes Faust mit Nachdruck zu nennen. Zwar daß dem Faust sein Famulus beigesellt ist, ist bloßes Nebeneinander von Tragik und Komik. Allein die Paarung von Faust

und Mephisto fällt teilweise in den Bereich des Tragikomischen der höheren Form. Die tragischen Nöte Fausts werden von Mephisto ins cynisch Komische gewendet, in boshaft spielender Weise zersetzt. Im besonderen ist die Walpurgisnacht des ersten Teils auf eine Tragikomödie ungeheuren Stiles angelegt; doch bleibt die Ausführung hinter der Idee zurück. Noch mehr gilt solches Zurückbleiben von der Durchführung der Tragikomik Mephistos nach dem Tode Fausts. Byron gehört insbesondere mit seinem Don Juan, Heine mit manchen Gedichten aus dem Romancero hierher. Aber auch Molière ist das Tragikomische nicht fremd geblieben. Besonders sein Alcest im Misanthropen ist ein Beleg hierfür. Die Übertriebenheit und Ungeschicklichkeit, mit der er seine Feindschaft gegen allen Schein, sein leidenschaftliches Wahrheitsagen ins Werk setzt, wirkt nur nach der einen Seite lächerlich, karikaturmäßig; auf der anderen läßt sie uns ernsthafte Betrübnis spüren und macht so wenigstens einen dem Tagischen nahekommenden Eindruck. Vor allem aber ist, wie ich schon vorhin erwähnte, Jean Paul zu nennen. Alle seine großen Dichtungen werden, freilich mehr oder weniger, von seiner tragisch-humoristischen Weltanschauung getragen. Vor allem bringt sie sich naturgemäß in seinen erhabenen Humoristen zum Ausdruck: in Leibgeber-Schoppe, Vult, Siebenkäs, Gianozzo, Ottomar, Viktor, Albano, Roquairol. Es wäre wert, die Tragik im Humor Jean Pauls in einer besonderen Abhandlung zu betrachten. Selbst seine allersentimentalste Dichtung, der Hesperus, weist eine Szene von unvergleichlich genialem tragischen Humor auf: ich meine die Leichenrede, die Viktor sich selber hält.

Aus der neuesten Litteratur drängt sich mir Rostands Cyrano als vorzügliches Beispiel für die höhere Form der Tragikomik auf. Besonders der vierte Akt ist hervorzuheben: er ist eine relativ geschlossene Tragikomödie. Wie traurig und tödlich es auch zugehe: Cyrano erhebt sich mit lustig flatterndem, schneidig emporstürmendem Humor darüber. Schnitzlers Einakter „Der grüne Kakadu" ist gleichfalls mit Nachdruck zu nennen. Seine Grundstimmung ist groteske Tragik, grausige Komik. Die Schrecken und

Greuel der Revolution, der drohende Zusammenbruch der alten verfaulten Gesellschaft werden im Stil übermütigen und frechen Spieles geschildert. Auch Hauptmanns Kollege Crampton gehört hierher. Sodann ist Leoncavallos Bajazzo nach Inhalt wie Musik ein unverächtliches Beispiel. Über alle genannten Dichtungen aber ragt Peer Gynt von Ibsen hervor. Hier spricht tiefste Menschheitstragik zu uns, aufgefangen und verarbeitet in einer von Welthumor bewegten genialen Dichterphantasie. Eine Tragik schneidendster Zerrissenheit, schmachvollsten Selbstverlustes einer großangelegten Seele paart sich hier mit einem Lachen von teils phantastisch toller, teils grimmig wilder Art.

Diese Beispiele zeigen, daß das Tragikomische der höheren Stufe selbst wieder in mannigfaltige Arten auseinandergeht, je nachdem das komisch-humoristische Glied darin geartet ist. Es würde also darauf ankommen, in die Gliederung der Komik und des Humors einzutreten. Da dies hier eine allzu weite Abschweifung bedeuten würde, so will ich es hier unterlassen, in das Tragikomische der höheren Stufe weitere Unterscheidungen einzuführen.

Zwanzigster Abschnitt.

Metaphysik des Tragischen.

Bedürfnis nach metaphysischer Deutung des Tragischen.

Wer mit kräftiger Überzeugung in einer stark ausgeprägten Weltanschauung lebt, wird wahrscheinlich an der dargelegten Theorie des Tragischen etwas für ihn Wichtiges vermissen. Er wird das Wesen des Tragischen vielleicht zu menschlich, zu relativ gefaßt, vielleicht nicht genug aus der Tiefe, aus dem Absoluten her begriffen finden. In der Theorie des Tragischen — so wird er möglicherweise hinzufügen — müßte doch alles, was der tiefdenkende, von dem Welträtsel erfüllte Mensch angesichts des Tragischen fühlt und sinnt, seine Stelle erhalten; das Fühlen und Sinnen eines solchen Menschen gehe aber doch weit über den dargelegten menschlichen Gehalt hinaus. Kurz: es ist die metaphysische Deutung des Tragischen, was schließlich noch gewünscht und erwartet werden kann.

Das Tragische als metaphysische Kategorie.

So sehr nun auch von mir das Bedürfnis nach metaphysischer Vertiefung des Tragischen als berechtigt anerkannt wird, so kann ihm doch innerhalb der hier zugrunde gelegten Auffassung nur in dem Sinne Genüge geschehen, daß das Tragische nicht mehr als eine ästhetische, sondern als eine lediglich metaphysische Kategorie in Betracht gezogen wird. Es werden diejenigen metaphysischen Zusammenhänge aufzuzeigen sein, die etwas der ästhetischen Grundgestaltung des Tragischen Entsprechendes, etwas ihr Ähnliches an sich tragen. Diese Zusammenhänge werden als die Tragik in dem prinzipiellen Aufbau der Welt, in der inneren Beschaffenheit und Entwickelung alles Seins, als die Tragik des

ewigen Wesens der Dinge, als die Tragik des Weltgrundes bezeichnet werden dürfen.

Philosophische, nicht ästhetische Gefühle.

Genau genommen handelt es sich sonach in der Metaphysik des Tragischen nicht um ästhetische, sondern um philosophische Gefühle. Denn es sind Gedanken, und noch dazu Gedanken von besonders unanschaulicher Art, woran sich diese metaphysisch vertieften tragischen Gefühle schließen sollen. Ja auch das Zuhilfenehmen der Darstellung anschaulich individueller Charaktere, Handlungen und Ereignisse ist kaum von Gewinn. Denn diese Gedanken lassen sich wegen ihrer Abgezogenheit auch nicht einmal als andeutungs- und ahnungsweise hindurchscheinender Sinn in die anschaulichen Gebilde einer Dichtung hineingestalten; es sei denn, daß der Dichter geradezu einen philosophischen Denker auftreten läßt, der diese Gedanken ausspricht, oder daß er in der Form philosophischer Lyrik selbst zum Verkünder dieser Gedanken wird.

Keine Allgemeingültigkeit.

Auch muß man sich gegenwärtig halten, daß die Untersuchung des Tragischen, sobald sie in Metaphysik übergeht, den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der alle voranstehenden Betrachtungen kennzeichnete, aufzugeben hat. Nur die wenigen, die von der zugrunde gelegten Metaphysik überzeugt sind, befinden sich in der Lage, sich von dem Weltzusammenhang zu solchen Gefühlen anregen zu lassen, wie es die jeweilige Metaphysik des Tragischen verlangt.

Darlegungsweise.

Ihre Begründung kann die Metaphysik des Tragischen nur in dem Zusammenhange der gesamten Metaphysik finden. Da ich nun an dieser Stelle unmöglich in weitläufige metaphysische Erwägungen eintreten kann, so sind die folgenden Betrachtungen nur in dem bescheidenen Sinne eines Ausblickes von dem Standorte aus aufzufassen, den ich in der Metaphysik nun einmal einnehme.

Zwiespältiger Weltgrund.

Wer den Weltgrund als das reine Gute, als klare Vernunft, als lauteren, seligen Geist auffaßt, für den hat der Weltgrund keine Verwandtschaft mit dem Tragischen. Und ebenso entbehrt der als blinde, unintelligente Naturmacht aufgefaßte Weltgrund jeglicher Beziehung zum Tragischen. Das Tragische hat zu seinem

Wesen Widerstreit und Kampf; die zwiespältigen und bis in die Wurzel zerrissenen Charaktere sind vorzugsweise auf starke Tragik angelegt. Ist daher der Weltgrund schlechtweg in sich einig, ohne Bruch und Widerspruch, so kann er auch nicht in Analogie zum Tragischen gesetzt werden.

Haben wir uns nun aber wirklich den Weltgrund als etwas ungebrochen Einiges, als etwas friedlich Gegensatzloses vorzustellen? Ich gestehe: je stärker und vielseitiger ich das erfahrungsmäßige Weltbild auf mich wirken lasse, um so mehr befestigt sich in mir die Überzeugung, daß Gegensatz, Zwiespalt und Negation, die allenthalben die Erfahrungswelt kennzeichnen, sich bis in das Weltinnerste hineinerstrecken. Mir steht die Ruhe und Versöhnung, die Heiligkeit und Seligkeit des Ewigen als ein Ergebnis vor Augen, das sich ewig aus Spannung und Gegensatz, aus Bruch und Zwiespalt herstellt. Ich will hier gänzlich dahingestellt sein lassen, ob dieser Widerstreit im ewigen Weltgrunde aufzufassen sei wie bei Hegel als sich im Elemente der logischen Allvernunft selber vollziehend, oder wie bei Hartmann als ein Ringen zwischen der Vernunft und dem vernunftlosen Willen, oder etwa in einer mit der christlichen Vorstellung von der Dreieinigkeit und dem Sündenfall Fühlung suchenden Weise wie bei Jakob Böhme und Schelling, oder ob, wie ich allerdings meine, keine dieser Auffassungsformen völlig genüge. Diese Fragen treten für den hier ins Auge gefaßten Zweck völlig zurück. Hier dürfen wir bei dem Gedanken stehen bleiben, daß dem ewigen Weltgrunde ein ebenso ewiges Prinzip des Widerstreites, der Auflehnung, der Negation innewohne, und daß dieser Bruch und Unfrieden von der positiven Macht des Weltgrundes gleichfalls ewig überwunden werde.

Das Endliche als Zeugnis für die Zwiespältigkeit des Absoluten.

Fragt man, wodurch sich dem Denken die Zwiespältigkeit des Absoluten aufdränge, so antworte ich, daß besonders die Vertiefung in den einfachen Gedanken des E n d l i c h e n zu dieser Überzeugung führen kann. Wir wollen von allem, was für den Menschen aus dem Endlichen folgt, absehen; wir wollen absehen von allem Unvollkommenen, Zweckwidrigen, Störenden und Zerstörenden, von allen Schmerzen und Zerrüttungen, Irrtümern und Ver-

schuldungen, von allen diesen fühlbarsten Zuspitzungen des Endlichen. Was wir beachten, ist allein die Natur des Endlichen als solchen. Das Endliche ist kein reines, volles Sein. Es ist ein Sein, das sein Ende findet, sich zu Nichtsein aufhebt; ein Sein sonach, dessen eigenste Natur durch das Gegenteil seiner selbst bestimmt ist. Das Endliche ist ein durch die Verneinung des eigenen Wesens verdorbenes Sein. Wäre das Endliche ein Sein, das sich einfach bejahte, so wäre es unmöglich, daß es sich selbst aufgäbe oder dazu gebracht werden könnte, sich aufzugeben. Die Schranke, das Ende, der Tod zeugt augenscheinlich dafür, daß das Endliche an einem Widerspruche krankt. Das Endliche ist in sich gebrochenes, allenthalben von einem negierenden Prinzip durchsetztes Sein. Schon Plato hat diese Wahrheit verkündet.

Widerspruchsvolle Natur der Zeit: 1. nachgewiesen in dem Jetzt.

Durch keine Form der Endlichkeit wird uns diese ihre widerspruchsvolle Natur so aufgedrängt wie durch die Zeit. Je mehr wir uns in die Sprache versenken, die der einfache Zeitverlauf zu uns spricht, um so tiefer werden wir durch das Rätselhafte, Unfaßbare, Ungeheuerliche, was in der Zeit liegt, beunruhigt. Das Wirkliche liegt weder in dem Schattenreich der Vergangenheit, noch im Jenseits der Zukunft, sondern allein in der Gegenwart. Alle Daseinsfülle, alle Lebensglut faßt sich in dem Jetztpunkte der Gegenwart zusammen. Was ist nun aber das Jetzt? Eine allerkürzeste Strecke, die ins Endlose hin kürzer gemacht zu werden verlangt; eine haarscharfe Schneide, die, noch so dünn, niemals dünn genug ist; ein Etwas also, das im Grunde ein Nichts ist. Die Gegenwart zieht, indem wir sie suchen, sich immer mehr und mehr zusammen, bis sie sich verflüchtigt. Sie ist nur diese beständige Selbstverflüchtigung. Mit anderen Worten: das Jetzt besteht lediglich als Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft. Nun aber entbehren Vergangenheit und Zukunft erst recht aller Wirklichkeit; sonach ist das Jetzt der Übergang zwischen zwei Nichtsen. Indem die Zukunft stetig ins Sein hinaufrückt, ist sie auch schon wieder zur Vergangenheit geworden, ohne dabei durch ein faßbares, haltbares Sein hindurchgegangen zu sein. Die Gegenwart in strengem Sinne kommt nie dazu, Wirklichkeit zu haben;

sie besteht in einem beständigen Zerfall von etwas, was überhaupt nie dagewesen ist. Das Jetzt strotzt von Wirklichkeit, und doch ist es nirgends zu fassen. Indem es zu sich sagt: ich bin, ist es auch schon tot. Das Jetzt, diese Blüte und Spitze des Lebens, dieser Sammelpunkt der Wirklichkeit, ist zugleich ein Unding von Wirklichkeit, eine Karikatur des Seins. In der Zeit demaskiert sich die absurde Natur des endlichen Seins. Schopenhauer sagt hierüber ergreifende Worte.

2. Nachgewiesen in der Teilbarkeit der Zeit.

Hiermit ist aber die irrationale Natur der Zeit keineswegs erschöpft. Sollte dies geschehen, so müßte insbesondere noch darauf hingewiesen werden, welcher Abgrund von Absurdität in der ins Endlose gehenden Teilbarkeit der Zeit und ebenso in ihrer Anfangslosigkeit liege. Fassen wir jede beliebige Zeitstrecke ins Auge, so staunen wir, wie es möglich gewesen sei, daß sie sich überhaupt habe vollenden können. Wie wird es zu Wege gebracht, daß, wiewohl an jedem Punkte der endlichen Zeitstrecke immer noch eine nirgends endende Zahl kleinster Teile zu erledigen ist, diese Erledigung doch eingetreten ist? Auch die kürzeste Zeitstrecke scheint sich zu einer nirgends enden wollenden Linie auszudehnen. Wie ist es demnach überhaupt möglich, daß ein Zeitverfluß stattfindet? Ist doch zur Erledigung auch der allerkürzesten Zeitstrecke das Zu-Ende-Kommen mit einer doch nirgends enden wollenden Menge kleinster Zeitteilchen nötig! Ich meine: wir haben keinen Grund, über die Grübeleien des Eleaten Zeno zu lächeln.

3. Nachgewiesen an der Anfangslosigkeit der Zeit.

Und stellen wir uns die Anfangslosigkeit der Zeit vor, so erhebt sich die von Schopenhauer aufgeworfene Frage: wie kommt es, daß das, was dieses von mir erlebte Jetzt enthält, nicht schon längst im Zeitlauf erledigt worden ist? Und da diese Frage rücksichtlich eines jeden, auch des in allerfernster Vergangenheit liegenden Zeitpunktes erhoben werden kann, so wird es auch von hier aus unbegreiflich, daß überhaupt die Zeit bei irgend einem Jetztpunkte angekommen sei. Oder anders ausgedrückt: die Entwickelungen, die sich gegenwärtig mit unserer Erde, unserem Planetensystem, mit der Welt vollziehen, hätten, wenn wirklich eine anfangslose Zeit vorausgegangen ist, längst vollzogen sein müssen. Und

wenn wir uns vorstellen, wie die Welt in hundert Millionen Jahren oder einem beliebig längeren Zeitraum aussehen wird, so müßten auch alle diese Zukunftsentwickelungen, wenn wirklich die vorausliegende Zeit keinen Anfang hat, längst der Vergangenheit angehören. Eine Zeit, die von keinem Anfange herkommt, sondern seit jeher läuft, müßte alle Entwickelungsabschnitte, alle Vervollkommnungs-, alle Zersetzungsstufen — derb ausgedrückt — seit jeher aufgefressen haben.

Ergebnis.

Kurz: die Zeit erweist sich von verschiedenen Seiten her als ein undurchdringlich irrationales Gebilde, als ein Scheinsein, das dennoch Dasein hat. Auch hilft es nichts, wenn man die Zeit mit Kant zu einer nur subjektiven Form des Vorstellens macht. Denn dann verläuft eben doch das Bewußtsein — und dieses ist doch auch ein Wirkliches — in der Zeit; und die Irrationalität der Zeit besteht nach wie zuvor.

Die widerspruchsvolle Natur des Raumes.

Zu ähnlichen Erwägungen nötigt die Raumanschauung. Jede räumliche Erstreckung, auch die kürzeste, ist ins Endlose teilbar. Bin ich in der Teilung einer räumlichen Erstreckung noch so weit gegangen: ich kann mit gleicher Leichtigkeit im Zerlegen noch weiter und weiter gehen. Ich gelange nirgends zu etwas Standhaltendem; soweit ich auch im Teilen gekommen bin: das Raumstück zerfließt weiter. Der Raum ist ein in sich Zerrinnendes, ein sich in sich Auflösendes. Aber ebensosehr läßt sich sagen: jedes kleinste Raumstück schwillt maßlos auf, zerdehnt sich ins Unermeßliche, denn es umschließt eine Endlosigkeit von Teilen. Beide Behauptungen sind nur zwei Seiten derselben irrationalen Natur des Raumes. Der Raum ist, wie die Zeit, ein Scheindasein, das dennoch Dasein hat.

Und auch die Unendlichkeit des Raumes ist ein Irrationales. Wie das Jetzt zu der Anfangslosigkeit der Zeit, so steht das Hier zu der Grenzenlosigkeit des Raumes in unfaßbarem Widerspruch. Von jedem Hier erstreckt sich einerseits der Raum nach allen Richtungen ins Endlose; anderseits bildet das Hier eine Begrenzung aller dieser nach allen Seiten ins Endlose laufenden Linien. Wir stehen vor der Tatsache einer schlechtweg begrenzten Endlosig-

keit. Von dem grenzenlosen Raum müßte jedes bestimmte Hier gleichsam schon verschlungen sein. Oder anders angesehen: der Raum ist seiner Natur nach nichts als Außersichsein, als Preisgeben seiner an sich selbst. Er ist die gleichsam zum Stehen gebrachte endlose Haltlosigkeit.

Schluß von der widerspruchsvollen Natur des Endlichen auf den Weltgrund.

Nun blicken wir auf den **Weltgrund** hin. Wäre dieser nichts als lauteres, gegensatzloses Sein, das ruhig und befriedigt in sich ruht, nichts als kampflose, friedlich in sich beschlossene Unendlichkeit, die sich einfach selbst bejaht, so wäre es nicht zu verstehen, wie aus ihm die Endlichkeit, dieses irrationale, sich selbst aufhebende Sein, entspringen sollte. Ein Absolutes, das einfach in sich beschlossen läge, ruhig und harmonisch mit sich zusammenginge, fände in sich nicht den mindesten Grund, sich ins Endliche zu zerreißen, sich zu dem in sich verkehrten endlichen Dasein, zu der ein Zerrbild des Seienden darstellenden Raum- und Zeitwelt herabzusetzen. Ein solches Absolutes müßte vielmehr ewig in seinem Frieden, in seiner vollkommenen Sättigung verharren. Je mehr in einer Weltanschauung das Absolute als ein stilles, gegensatzloses, in sich übereinstimmendes Sein aufgefaßt wird, um so mehr muß man erstaunen, wie seine Selbstentäußerung zum Endlichen, Zeitlichen, Räumlichen möglich geworden sei. Plato, Aristoteles, Spinoza, Leibniz, die Jugendphilosophie Schellings können als Beispiele dienen. Die Welt des Endlichen weist sonach dringend darauf hin, daß dem Absoluten ein entgegengesetztes Prinzip, ein Prinzip der Negation und Verkehrung innewohne. Nimmt man eine Weltvernunft an, so muß sie als beunruhigt und beseelt durch ein irrationales Prinzip angesehen werden. Schreibt man dem Weltgrunde die Eigenschaft des Guten zu, so muß diesem Urguten ein Prinzip des Nichtseinsollens als bedrängend und aufstachelnd eingepflanzt werden.

Verstärkung dieses Schlusses.

Und vertieft man sich gar in die konkreteren, den Menschen fühlbar treffenden Erscheinungsformen des Endlichen, so muß sich die Überzeugung gewaltig verstärken, daß nur eine selbst schon zwiespältige, an Bruch und Verkehrung leidende Weltgrundlage sich in dieser Welt des Endlichen offenbaren könne. Angesichts

dieser wilden und grausamen Wirklichkeit, in der wir leben, angesichts dieser von Weh und Zerstörung, von Wahn und Trug, von Gier und Lastern erfüllten Welt dürfte sich die Ehre Gottes, sobald man ihn als einfach vollkommen, als lediglich in Harmonie und Seligkeit lebend vorstellt, kaum retten lassen. Tölpelhaftes, rohes Wüten des Zufalls verbindet sich mit den Grausamkeiten der Selbstsucht und den Unmenschlichkeiten der Dummheit. Der Naturzustand der Menschen ist auf unbarmherzige wechselseitige Vertilgung gegründet, und wenn auch die Kultur Verbrennung und Folter beseitigt hat und dereinst vielleicht auch den Krieg zu einem überwundenen Standpunkt machen wird, so sind dafür Qualen feinerer, innerlicherer, verwickelterer Art an die Stelle getreten. Aus einem einfach positiven, rein vernünftigen, geradlinig guten Weltgrunde diese Angefülltheit der Welt mit Wehe und Lastern zu verstehen, bedeutet eine allzuharte Zumutung nicht nur für unser Denken, sondern auch für unser Fühlen. Man vergegenwärtige sich, wie so häufig unschuldsvolle, reine Menschen durch Krankheit, Kränkung, Unterdrückung jahrelang ans Kreuz geschlagen sind; man versetze sich in die unausdenkbaren Qualen eines Melancholikers, in die namenlosen inneren Zerrüttungen hinein, wie sie so oft dem Selbstmorde vorangehen: und man wird vor dem Gedanken, glaube ich, fast zurückschaudern: es könne eine Welt, in der so Grauenhaftes möglich sei, aus reiner Liebe und Güte hergeflossen sein.

Übertreibung von seiten des radikalen Pessimismus.

Hat nun nicht — diese Frage erhebt sich hier — der radikale Pessimismus Recht? Ist es nicht eine Halbheit, wenn man von den Unvollkommenheiten und Jämmerlichkeiten der Welt nur auf einen Gegensatz oder Zwiespalt in dem vernünftigen und guten Weltgrunde schließen wollte? Ist es nicht vielmehr geboten, den Grund und Schoß alles Daseins geradezu für vernunftlos, blind, brutal, nichtseinsollend zu erklären? Ich glaube, daß sich eine solche Folgerung durch eine Anzahl schwerwiegender, nicht wegzuleugnender Grundzüge des Erfahrungsdaseins verbietet. Wer für die Gestaltung seiner Weltanschauung die durchgängige Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen, die Zweckmäßigkeit ihrer Gestal-

tungen und Ordnungen, die sich allenthalben zeigende Entwickelung zum Vollkommeneren hin, besonders aber auch die Tatsache des Bewußtseins und seine Schöpfungen und unter diesen wieder vor allem die moralischen Werte in gebührender Weise in Ansatz bringt, wird davon abstehen, der Welt ein einfach vernunftloses, zielloses, wertloses oder gar schlechtes und böses Prinzip unterzulegen.

Der Weltgrund als vernünftig und seinsollend.

Schon die Tatsache der gesetzmäßigen Ordnung der Erfahrungswelt macht die Annahme eines vernunftlosen, alogischen oder gar antilogischen Weltgrundes unmöglich. Im Materialismus wie in der Schopenhauerschen Philosophie wird man nie über die Schwierigkeit hinwegkommen, wie der den Gegensatz von Geist und Vernunft bildende, also stumpfsinnige „Stoff" oder der alogische „Wille" es zu Gesetzmäßigkeit und Ordnung, und noch dazu zu einer Ordnung von so verwickelter und feiner Natur, bringen könne. Besonders schwer aber scheint mir der allenthalben in der Welt sich offenbarende Trieb nach Höherentwickelung in die Wagschale zu fallen. Ich glaube nicht, daß es dem Darwinismus samt den mit ihm vorgenommenen Ergänzungen und Verbesserungen gelungen ist, den durch die Welt gehenden Vervollkommnungszug aus nur mechanisch wirkenden Kräften verständlich zu machen. Und nach derselben Richtung, nur noch deutlicher, geht die Sprache, die die Tatsache des Bewußtseins, des Ichs redet. Nur aus logischem, zweckvollem Weltgrunde läßt sich das von Logik und Zweck durch und durch beherrschte Bewußtsein begreifen. Ja die Tatsache des Bewußtseins weist geradezu auf ein Allbewußtsein hin. Ich weiß nicht, mit welchen Mitteln aus der Nacht des Unbewußten die Selbstdurchleuchtung, die das Bewußtsein darstellt, hervorgehen sollte. Und verlieren nicht auch Vernunft und Zweck ihren Sinn, wenn man sie als unbewußt denkt? Erst das Fürsichsein, das Selbstinnesein ist das Element, in dem Vernunft und Zweck bestehen können. Doch ich darf hier nicht zu weit in Metaphysik hineingreifen. Nur eines sei noch hervorgehoben: nicht nur als vernünftig, sondern auch als gut, als seinsollend wird der Weltgrund anzuerkennen sein. Ich gehöre trotz

allen Zersetzungen und Verhöhnungen, die sich das Moralische von den „Modernen" gefallen lassen muß, zu den altmodischen Philosophen, die in den Tatsachen der moralischen Gefühle, des Strebens nach dem Guten, des Glaubens an die unbedingt rechtfertigende und adelnde Kraft des Guten, des Glaubens an inneren Wert und Menschenwürde eine Gewähr dafür erblicken, daß das Dasein im letzten Grunde wert- und heilvoll sei, von der Kraft des Seinsollens getragen und gehalten werde. Ich glaube nicht, daß sich das Gute aus dem Kampfe ums Dasein herausschleifen, aus selbstsüchtigen Trieben und aus Nützlichkeitserwägungen herausdestillieren lasse. Vielmehr glaube ich mit Kant und Fichte, daß, wenn in irgend einer geistigen Tatsache, so sicherlich in der des Guten sich die intelligible Welt ankündigt. Nur in dem Guten scheint mir die Welt Bestand und Halt und Sinn zu besitzen. Das Sein besteht überhaupt nur dadurch, daß es im tiefsten Grunde die Selbstrechtfertigung des Guten in sich trägt. Vor allem aber scheint mir der Mensch in der Tatsache der hohen Liebe die Gewähr dafür zu haben, daß die Welt überwiegender- und siegenderweise auf heilvollem Grunde ruht. Eine Welt, in der es reine Liebe gibt, kann nicht ein sinnloses Auf- und Niederfluten sein. Liebe ist nicht nur eine psychologische, sondern zugleich eine metaphysische Macht.

Der Weltgrund als Synthese von Gegensätzen.

Somit stünden wir vor einem Ergebnis, das sich als Synthese gegensätzlicher Elemente charakterisiert. Einerseits ist die Welt in der Vernunft, im Seinsollenden, im Positiven gegründet. Aber zugleich hat das ewig Vernünftige, Seinsollende, Positive es ebenso ewig mit seinem Gegenteil zu schaffen, es leidet am Irrationalen, Nichtseinsollenden, Negativen, und es trägt das Gepräge dieses Leidens.

Das Vernünftige und Gute als das Siegreiche im Absoluten.

Aber an dieses Leiden ist hier nicht Niederlage und Verderben geknüpft. Wäre im Absoluten das Irrationale, Nichtseinsollende siegreich, so würde die Welt eben hiermit in Chaos und Graus zusammenbrechen. Schon der Umstand, daß die Welt in sich Halt hat, als geordnete besteht und weiterbesteht, deutet darauf hin, daß vielmehr die Macht der Vernunft, des Sein-

sollenden, des positiv Wertvollen als siegend anzusehen ist. Hiernach würde sich also das Verhältnis der zwei Seiten des Absoluten in folgenden beiden Sätzen aussprechen lassen. Erstlich: der ewige Weltgrund ist beides: vernünftig und doch in Vernunft nicht aufgehend, seinsollend und nichtseinsollend, positiv und negativ. Zweitens: das Vernünftige, Gute, Positive ist das umfassende, übergeordnete, siegende Prinzip; das Negative besteht nur als ein- und untergeordnetes, ewig waches und ewig überwundenes Moment im Positiven, als immerdar lebendige und immerdar bewältigte Gegnerschaft in ihm. Hieran könnte man noch den etwas weitergehenden dritten Satz reihen: das Positive — um bei diesem Ausdruck zu bleiben — bedarf des Negativen; das Positive kann sich nur dadurch verwirklichen, daß es sich ewig an seinem Gegensatze belebt und entzündet und ihn überwindet. Man könnte demnach sagen: das Sein kann nicht einfach und unmittelbar, sondern immer nur auf einem Umwege, immer nur als hindurchgehend durch Bruch und Gegensatz zustande kommen. So weit ich mich auch in den allermeisten Stücken von Hegel entfernt habe: an diesem Punkte fühle ich deutlich und dankbar meinen Zusammenhang mit dem Kerngedanken der Hegelschen Philosophie.

In welchem Sinne diese metaphysischen Betrachtungen zu verstehen sind.

Ich will keineswegs behaupten, daß diese Sätze ausdenkbar, geschweige denn daß sie streng beweisbar seien. Ich spreche sie lediglich als letzte Postulate aus, die sich dem sinnenden Betrachter der Grundzüge der Erfahrungswelt aufdrängen, als Ahnungen des Denkens, die uns die Richtung andeuten, nach der wir gewisse äußerste Synthesen zu vollziehen haben, ohne daß wir freilich zugleich das Vermögen besäßen, diese Synthesen wirklich zu vollziehen. Es sind also diese Betrachtungen als letzte Wagnisse des Denkens, als letzte Ansprüche des intellektuellen Bedürfens und Sehnens anzusehen und daher von der streng-wissenschaftlichen Bearbeitung der Tatsachen, von ihrer Zergliederung und der Erforschung ihrer Gesetze fernzuhalten.[1]) Ich bringe sie daher hier

[1]) Meine Stellung zur Metaphysik findet man ausführlich dargelegt und begründet in meiner Erkenntnistheorie (Erfahrung und Denken. Hamburg und Leipzig 1886; S. 433 ff.).

auch nur als Zugabe für solche Leser, denen es nicht an metaphysischer Wagelust fehlt.

Auch bemerke ich ausdrücklich, daß diese Betrachtungen Unbestimmtes in größerer Menge enthalten, als dies in einer zusammenhängenden Darstellung der Metaphysik der Fall wäre. Es kommt mir hier nur darauf an, einen einzigen Punkt in deutliches Licht zu setzen: die bei aller siegreichen Einheit dennoch zwiespältige Natur des letzten Weltgrundes.

In welchem Sinne von Tragik des Weltgrundes die Rede sein könne.

Nach den gegebenen Darlegungen kann kein Zweifel sein, welche Bedeutung es habe, von Tragik in Gott und Welt zu reden. Die Welt ist im letzten Grunde dadurch tragisch, daß der vernünftige, gute, selige Weltgrund zugleich sein Gegenteil in sich hat und sich nur im Hindurchgehen durch solchen Zwiespalt und solche Verkehrung verwirklicht. Es könnte sonach Gott unter dem Bilde eines tragischen Helden veranschaulicht werden, der an seinem gespaltenen Ich leidet, eines Helden, der es in seinem eigenen Inneren mit einer herabzerrenden Gegenmacht zu tun hat. Steht so die Tragik des Weltgrundes in Analogie mit dem Tragischen der inneren Gegenmacht, so ist ebensosehr zugleich das Tragische der abbiegenden Art, das Tragische mit versöhnendem Ausgange, in analoger Bedeutung heranzuziehen. Denn die innere Verkehrung des Weltgrundes wird ewig überwunden, das Vernünftige und Gute ist das umfassende, übergreifende, siegende Prinzip. Gott geht ewig aus dem Kampfe mit dem Negativen, Dunklen, Selbstischen in ihm als hehre, selige Lichtgestalt, als Güte und Liebe hervor. Freilich bedeutet dieser Sieg nicht eitel Glück und Heil, vielmehr blickt durch das siegende Prinzip, auch insoweit es siegt, das Gepräge des feindlichen, entwertenden, negierenden Prinzips hindurch, mit dem jenes ewig zu schaffen hat.[1]) So ungefähr würde ich in der Sprache des Bildes und der Analogie die Tragik, die Gott in sich schließt, bezeichnen. Ich brauche kaum

[1]) Durch diese Ausführungen wird deutlicher erhellen, was ich mit der in meinen Vorträgen zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart (München 1892; S. 162 f.) gegebenen Andeutung über die Anwendung des Begriffes des Tragischen auf den Weltgrund gemeint hatte.

hervorzuheben, daß ich mir der nahen Verwandtschaft dieser Gedanken nicht nur mit Hegel, sondern noch mehr mit Jakob Böhme, dem späteren Schelling, in gewissem Sinne auch mit Hartmann vollkommen bewußt bin.

Metaphysische Tragik der endlichen Welt.

Doch kann von Welttragik noch in einem anderen Sinn die Rede sein. Jetzt handelte es sich um den *ewigen Weltgrund*; aber auch der *endlichen* Welt als solcher wohnt ihre Tragik inne. Was damit gemeint sei, wird schon aus den voranstehenden Darlegungen deutlich.

Welche wurzelhafte Tragik dem Endlichen innewohne, erhellt am deutlichsten, wenn man des Gegensatzes halber solche Weltanschauungen heranzieht, die das Diesseitige begeistert bejahen und in diesem Bejahen die grundsätzliche Stellung zum Endlichen in erschöpfender Weise zum Ausdruck gebracht sehen. Das Endliche wird als der Schauplatz des Lebens und der Entwickelung, als die Stätte des Strebens und Schaffens und Glückes enthusiastisch gutgeheißen und dieses Gutheißen als die einzig berechtigte prinzipielle Gemütshaltung dem Endlichen gegenüber angesehen. Hier kann von einer metaphysischen Tragik des Endlichen nicht die Rede sein. Auf dem Boden der Anschauungen dagegen, die im vorigen dargelegt wurden, erscheint das Endliche als die schroffste Bezeugung des Risses, der durch das Herz der Welt geht. Im Endlichen wirkt sich das negative Prinzip des Weltgrundes bis in seine äußerste Folge aus. Das Endliche hat die Nichtigkeit in zugeschärftester Form als das Schicksal seines Bestehens vom Absoluten her auf den Weg bekommen. Aus der blühenden, prangenden Lebensfülle des Endlichen grinst uns überall die Nichtigkeit als ihr unheimlicher Sinn an. Das Endliche kann hiernach nicht als ein mit stummer Ergebung Hinzunehmendes gelten; noch viel weniger werden wir es mit beschönigendem Enthusiasmus bejahen, sondern wir werden in seiner Vergänglichkeit den Stachel des Tragischen schmerzvoll empfinden. Dies schließt keineswegs aus, daß wir uns der Flut des Lebens kraftvoll und freudig anvertrauen und das Positive, Gehaltvolle, Herrliche, Bezaubernde des irdischen Daseins und seiner Güter nachdrücklich anerkennen.

Es liegt mir gänzlich ferne, dem Menschen sein dankbares Heimatsgefühl gegenüber dem Endlichen, seine beglückende Liebe zur irdischen Stätte seines Strebens verkümmern zu wollen. Nur soviel will ich sagen, daß das gekennzeichnete tragische Gefühl angesichts des Endlichen einen wesentlichen Bestandteil des Lebensgefühles bilden solle. Es ist eben nicht anders: die Lebensstimmung des umfassenden, wahrhaft menschlichen Menschen ist reich an Gegensätzen.

Steigerung der Tragik des Endlichen im Ich.

Die Tragik des Endlichen erfährt als Tragik des menschlichen Bewußtseins, als Tragik des Ichs eine Steigerung, die indessen zugleich die Wendung zur Versöhnung hin bedeutet. Das menschliche Selbstbewußtsein *ist* nicht einfach nur Endliches, sondern es *empfindet, fühlt, weiß* zugleich seine Endlichkeit. So vollzieht sich an ihm die Tragik des Endlichen nicht nur objektiv, sondern es kostet auch subjektiv diese Tragik aus. Das menschliche Selbstbewußtsein ist seiner Natur nach zugleich schärfstes Bewußtsein von Schranken und Schwächen, von widerwilligem Müssen und schmerzhaftestem Nichtkönnen, von demütigenden Unwürdigkeiten und täuschenden Beglückungen. Aber dieses schmerzhafte Durchkosten der Tragik des Endlichen hat auch seine positive, heilvolle Kehrseite. Je schärfer das Bewußtsein die Schranken des Endlichen spürt, um so stärker entspringt in ihm das Bestreben, das Endliche zu überwinden, durch Schaffung von in sich wertvollen Gütern dem Endlichen entgegenzuwirken.

Überwindung des Endlichen durch den Menschen.

Wenn ich von der Überwindung des Endlichen spreche, so habe ich demnach nicht etwa nur die religiöse Versenkung in Gott und die philosophische Beschäftigung mit dem Unendlichen im Auge, sondern alle Gefühle und Tätigkeiten, die auf ein Bleibendes, auf ein innerlich Wertvolles gerichtet sind. Indem wir das Gute zu tun und ein würdiges Leben zu führen bestrebt sind, indem wir an Ideale glauben und unser Leben mit ihnen erfüllen, indem wir im Schönen leben und uns an den Schöpfungen der hohen Kunst erfreuen, indem wir an allgemeingültigen Wahrheiten und Werten festhalten, schreiten wir über das Endliche hinaus und legen uns im Überendlichen fest. Ja im Grunde bezeugt jedes Ungenügen, das wir über das Endliche

empfinden, jedes Bemühen, das gegen die allzu große Flüchtigkeit der Erscheinungen und Güter gerichtet ist, die Fähigkeit unseres Geistes, über das Endliche hinauszukommen.

Der Mensch als widerspruchsvolle Einheit des Endlichen und Unendlichen.

Jetzt können wir sagen: die metaphysische Tragik des Menschen besteht darin, daß in seinem Wesen Endliches und Unendliches in unausgeglichener, zwiespältig bleibender Weise verbunden sind. Der menschliche Geist ist beglückende Überwindung des Endlichen, aber er ist dies nur in der Form des Sehnens, Sollens, Strebens, niemals in der Weise voller Verwirklichung. Indem wir über das Endliche hinausstreben, spüren wir doch allenthalben unser Gekettetsein an das Endliche, die einschränkende, lähmende, verunreinigende, herabzerrende Macht des Endlichen. Ja gerade weil uns das Vermögen innewohnt, über das Endliche hinauszustreben, geben sich uns alle Unvollkommenheiten, Übel, Schmerzen, Verkümmerungen, Vernichtungen, die das Gefolge der Endlichkeit bilden, um so schneidender und demütigender zu fühlen. Die Kluft zwischen dem Stückwerk der Endlichkeit und der runden Vollendung des nie völlig erreichten Ideals klafft uns erschreckend entgegen. So tapfer und beseligt wir uns nach oben schwingen, überall fühlen wir uns doch an unsere Schwäche und Niedrigkeit, an dieses Reich des Zufalls und des Todes, dem wir angehören, handgreiflich gemahnt. Wir sind widerlicher Stoff, voll tierischer Bedürftigkeit, und dennoch lebt das Feuer des Göttlichen in uns. Mitten in den schmachvollsten Verkettungen des Endlichen vermögen wir auf starken Flügeln zu freiem und reinem Dasein emporzuschweben. Noch einmal: die widerspruchsvolle Verknüpfung des Endlichen und Unendlichen bildet den tragisch-metaphysischen Kern menschlichen Wesens. Besonders bei Jean Paul und Friedrich Vischer finde ich diese Tragik des menschlichen Daseins kraftvoll und aus innerem Erleben heraus hervorgehoben.[1])

[1]) Ich habe auf diese Seite an Vischers Philosophie in meiner Abhandlung „Die Lebensanschauung Friedrich Theodor Vischers" (in den Beilagen zur Allgemeinen Zeitung vom 6. und 7. Mai 1892) hingewiesen. Was Jean Paul betrifft, so findet man Bemerkungen hierüber in meiner Schrift „Die Kunst des Individualisierens in den Dichtungen Jean Pauls" (Halle 1902), S. 46 f., 55 f.

Übergang der Metaphysik des Tragischen in die Ästhetik des Tragischen.

Es versteht sich nun von selbst, daß die dargelegte Gottes- und Welttragik auch in Dichtungen zu gefühls- und phantasiemäßiger Gestaltung gebracht werden kann. Es kommt nur darauf an, daß der Dichter auf dem Boden der hier dargelegten oder einer ihr verwandten Weltanschauung stehe oder doch seine Personen darauf stehen lasse. Was zunächst jene Gottestragik betrifft, so könnte sie nur so ins Dichterische übersetzt werden, daß ein philosophischer Lyriker sie sei es mehr betrachtend, sei es mehr hymnenartig zum Ausdruck brächte oder ein Dramatiker oder Erzähler einen philosophischen Grübler auftreten ließe, der sich in derartigen Gedanken erginge. Und das wird begreiflicherweise nicht leicht vorkommen. Viel günstiger liegen die Bedingungen dafür, daß die metaphysische Tragik des Endlichen in einem dem vorhin Ausgeführten verwandten Sinne zu dichterischem Ausdruck gelange. Ich kann an Goethes Faust, an Byrons Gedankendichtungen, an Leopardis Gedichte erinnern. Auch über Turgenjews Dichtungen liegt eine Stimmung, die der Tragik des Endlichen, freilich in traumhaft weicher Weise, Ausdruck gibt. Noch häufiger aber geschieht es, daß die dargelegte metaphysische Tragik des Ichs zu dichterischer Verkörperung kommt. Besonders wo tragischgefährliche Charaktere der widerspruchsvollen Art (vgl. S. 324 ff.) auftreten, liegt es nahe, daß sich bei gehöriger Vertiefung und Zuschärfung des denkenden Bewußtseins die vorhin dargelegte metaphysische Tragik des Ichs dichterisch ausspricht. Die an der genannten Stelle angeführten Gestalten können zum großen Teil als Belege dafür dienen. Es genüge hier, auf Hamlet, Faust, Tasso, aus Jean Paul auf Viktor, Siebenkäs, Albano, Leibgeber-Schoppe, auf Hölderlins Hyperion, auf Vischers Auch-Einer hinzuweisen.

Die dargelegte Metaphysik: ein günstiger Boden für die Auffassung des Tragischen.

Zum Schluß erinnere ich noch einmal an die Gunst und Ungunst der verschiedenen Weltanschauungen für die umfassende Würdigung des Tragischen (vgl. S. 36 f., 412 ff.). Die dargelegte Metaphysik des Tragischen ist ein Boden, der für das unparteiische Verständnis der verschiedenartigen tragischen Gestalten so günstig als möglich ist. Wer sich die Welt in der angedeuteten oder einer

ähnlichen Richtung zurechtlegt, der ist vor allem Hineinlügen von poetischer Gerechtigkeit und sittlicher Weltordnung in die finsteren Arten des Tragischen geschützt. Er besitzt für das Sinnwidrige und Rohe, für das Erschreckende und Beängstigende im Weltlauf, für die harten, elenden, versöhnungslosen Entwickelungen und Ausgänge unerschrockenes Verständnis. Und anderseits hat er für die siegende Macht des Guten, für die Bezeugung einer vernünftigen, weisen Weltmacht einen hellen und freudigen Blick. Es erscheint ihm daher nicht als ein Verrat am Tragischen, wenn in ihm die Zusammenhänge von Schuld und Sühne, von Frevel und vergeltender Gerechtigkeit nachdrucksvoll zur Geltung gebracht werden; vielmehr erblickt er hierin eine Bereicherung und Vertiefung des Tragischen. Die dargelegte Weltanschauung befähigt sonach in besonders hohem Grade, dem Tragischen nach seiner schuldvollen und seiner schuldfreien Ausgestaltung, in seinen mehr pessimistischen und seinen versöhnenderen Formen gerecht zu werden.

Alphabetisches Verzeichnis der Schriftsteller.

Aristoteles 4, 67, 85, 150, 281, 291 ff., 305 ff., 317 ff., 465.
Avonianus 85, 408.

Bahnsen 37, 104, 105 f., 134 f., 152, 251, 354, 369, 379.
Batteux 70.
Baumgart 4, 85, 90, 165, 293, 318.
Berger Alfred 305 ff., 315, 318.
Bernays Jakob 293, 305 ff., 316 f.
Bie Oskar 32.
Biese 315.
Birken 70.
Böhme Jakob 461, 471.
Bohtz 65, 152.
Bölsche 32.
Borinski 70.
Brandes 251, 370.
Bulthaupt 11.

Carriere 13, 82, 102 f., 115, 152.
Creizenach 305.

Danckelmann 70.
Darwin 32, 33 f., 467.
Dubor 38, 73, 104, 238, 251, 258.
Dubos 297.
Dühring 229.

Eleutheropulos 49.

Fechner 270.
Fichte J. G. 468.
Fischer Kuno 261.
Freytag Gustav 85, 104, 333, 390 f.

Georgy E. A. 6, 90, 153.
Gervinus 154, 158, 160.
Goebel 104.
Gomperz Theodor 306 f.
Groos 59, 152 f., 293.
Günther Georg 150, 154, 292, 416.

Häckel 32.
Harsdörffer 70.
Hartmann Eduard 32, 36, 37, 59, 87, 106, 165, 224 f., 235, 250, 333, 461, 471.
Hebbel 38, 108, 116, 153, 184.
Hegel 11, 32, 34, 101 f., 103, 105, 108, 109, 150 f., 153, 249 f., 354, 355, 461, 469, 471.
Herbart 31.
Hettner Hermann 5, 85, 160, 333.
Heyse Paul 270.
Hotho 19.
Humboldt Wilhelm 11, 72.

Jean Paul 473.

Kant 103, 468.
Kirchmann J. H. 12, 17, 52, 66.

Klein J. L. 38, 139, 154, 216, 217, 298, 318, 325, 421.
Köstlin Karl 63, 66.
Krause K. Chr. Fr. 39, 40.
Kuh 287.
Kühnemann 90, 362, 373 f., 439.

Leibniz 465.
Lessing G. E. 4, 293, 297, 442.
Lessing O. E. 32.
Lipps 16, 31, 44, 61, 67, 74, 103 f., 161, 251, 355.
Ludwig Otto 153.

Mendelssohn Moses 293, 295, 297.

Nicolai 293, 297.
Nietzsche 32, 33, 37, 176, 243.

Opitz 70.

Petsch 81, 356, 439.
Pfordten v. d. 69, 354.
Plato 251, 462, 465.

Ribbeck 408.

Schelling 32, 33, 37 f., 39 f., 65, 108, 150, 431, 461, 465, 471.
Scheunert 38.
Schiller 61, 66, 81, 103 f., 212 f., 249, 294, 305, 442 f.
Schlegel A. W. 67, 106, 216.
Schmidt Erich 256, 297.
Schopenhauer 32, 33, 37 f., 70, 93, 104 f., 251, 327, 463, 467.
Sokrates 233, 368.
Solger 32, 37, 39, 40, 107, 135, 152, 250.
Spinoza 465.
Sulzer 70.

Tieck 366.

Ulrici 153 f., 158 f., 160.

Valentin Veit 195, 320.
Viehoff 85.
Vischer Fr. Th. 5, 13, 24, 32, 38, 54, 57, 66, 85, 90, 102, 115, 152 f., 203, 234, 235 f., 250, 291, 297, 339, 364 f., 379 f., 473.

Wagner Richard 17, 379.
Walter Julius 251, 292.
Weitbrecht Karl 220.
Weiße Chr. H. 106, 152, 251.
Werder 95, 242, 270.
Wetz 4.

Zeising 13, 32, 37, 39, 40, 65, 66, 82, 115, 152, 251.
Zeller Eduard 318.
Zeno (Eleat) 463.
Ziegler Leopold 38, 106.
Zimmermann Robert 31.
Zinkernagel 109.

Alphabetisches Verzeichnis der Beispiele.

Agrell
Gerettet 205.
Amicis
Schultragödie 448.
d'Annunzio 25, 168, 177.
Lust 142.
Tote Stadt 58, 301.
Traum eines Herbstabends 303.
Triumph des Todes 142.
Der Unschuldige 142.
Anzengruber
Der Einsam 403.
Meineidbauer 171.
Pfarrer von Kirchfeld 130.
Viertes Gebot 68.
Äschylos 2, 89, 139, 289, 292, 414, 416, 420, 422
Agamemnon 139, 188 ff., 388, 416 ff., 422.
Choephoren 416, 423.
Eumeniden 53, 355, 416, 423.
Perser 11, 80, 116, 300, 388, 416.
Prometheus 41, 216, 281, 380, 388, 417.
Sieben gegen Theben 138.

Bahr 36.
Apostel 206.
Meister 177, 204.
Balzac 168.
Peau de chagrin 383.
Père Goriot 333.
Beer Michael
Paria 205.
Beer-Hofmann
Graf Charolais 17, 161, 285, 394.
Beethoven 19, 208.
Neunte Symphonie 17, 100.
Bellini
Norma 243 f.
Bendemann 16.
Beowulf 231.
Berlioz 19.
Phantastische Symphonie 43.
Requiem 43.
Verdammung Fausts 43.
Bhavabhuti
Malati und Madhava 412, 414, 424.
Bierbaum
Antonie und Stella 299.
Bibel 113.
Absalom 350.
Isebel 291.
Jesus 233, 359, 420 f., 428.
Psalmen 226.
Saul 350, 420.
Simson 420.
Verlorener Sohn 445.

Björnson
Handschuh 183.
Hulda 244, 289.
König 206.
Laboremus 87, 382.
Leonarda 87.
Paul Lange 87, 145.
Über unsere Kraft I. 87, 118.
Über unsere Kraft II. 235.
Böhlau
Halbtier 375.
Rangierbahnhof 329.
Reinen Herzens schuldig 447.
Bourget
Disciple 370.
Mensonges 374.
Brahms 19.
Erste Symphonie 18.
Vierte Symphonie 18, 100.
Brentano
Gründung Prags 434.
Bret Harte 99.
Bruckner 18.
Bürger 327.
Byron 129, 180, 327, 371, 474.
Don Juan 23, 42, 112, 173, 457.
Gedichte 22.
Harold 22, 123, 327, 350, 376.
Kain 41, 87, 116, 175, 179, 198, 281, 315 f., 350, 370, 429.
Manfred 87, 116, 315 f., 327, 350, 369 f., 386, 429.
Mazeppa 168.
Sardanapal 83.

Calderon 30, 113, 381, 413, 420, 424, 428.
Andacht zum Kreuz 421, 424.
Arzt seiner Ehre 182.
Leben ein Traum 42, 381, 433.
Luis Perez 381.
Prometheus 416, 428.
Richter von Zalamea 385, 428.
Über allen Zauber Liebe 55, 142.
Wundertätiger Magus 142, 326, 420, 424, 428.
Camoens 413.
Lusiaden 373, 415.
Chateaubriand
Abencerragen 25.
Attala 25.
René 449.
Conrad M. G. 36.
Constant Benjamin
Adolphe 83, 145.
Corneille 399.
Cinna 50.
Cid 125.
Horatius 125, 356 f.

Dante
Göttliche Komödie 194, 261, 413.
Daudet
Fromont und Risler 136.
Sappho 374.
David J. J.
Mühle von Wranowitz 68.
Delacroix 14, 15.
Delavigne
Ludwig XI. 194.
Dickens
Oliver Twist 75, 187.
Diderot
Hausvater 53, 450.
Dostojewsky 25, 76.
Karamasow 327, 341, 400, 455.
Raskolnikow 80, 116, 400.
Dreyer
Winterschlaf 378.
Dumas der ältere
Kean 372.
Dumas der jüngere
Kameliendame 407, 450.
Dürer 247.

Ebner-Eschenbach
Gemeindekind 447.
Totenwacht 447.
Unsühnbar 337.
Echegaray
Wahnsinn oder Heiligkeit 98, 406.
Edda 381, 414.
Euripides 414, 418, 424.
Alkestis 419, 447.
Bakchen 419.
Elektra 419.
Hippolytos 136, 418, 423.
Jon 418.
Iphigenie in Aulis 53, 130, 419.
Iphigenie in Tauri 53, 419.
Medea 117, 412, 419.
Orestes 419, 423.
Phönikierinnen 419.

Faust (Volksbuch) 116.
Feuillet
Der arme Edelmann 450.
Feuerbach Anselm 11, 16.
Flammarion
Ende der Welt 245.
Flaubert
Madame Bovary 267, 400.
Salambo 173.
Fontane
Effi Briest 386.
Quitt 344.
Frenssen
Drei Getreue 55.
Freytag
Brüder vom Deutschen Hause 359.
Fabier 116, 394.
Ingo und Ingraban 220, 231.
Soll und Haben 186.
Verlorene Handschrift 386.
Fulda
Herostrat 395.
Sklavin 364.
Talisman 330.

Garborg 76.
Frieden 400.
Gerstenberg
Ugolino 267.
Goethe 3, 25, 30, 89, 212.
Braut von Korinth 239.
Clavigo 83, 96, 111, 117, 123, 171, 205, 341.
Egmont 68, 111, 122, 137, 155 f., 223, 234, 283, 345, 402, 448, 452.
Faust I 40, 41, 85, 87, 93, 111, 123, 124, 136, 144, 145, 164, 171, 173, 175, 180, 196 f., 203, 222, 226, 244, 266, 282, 308, 317, 326, 341, 345, 346, 349 f., 369, 379 f., 386, 395, 399, 421, 429, 435, 437 f., 445 f., 448, 456, 474.
Faust II 197, 428, 435, 457.
Gedichte 23.
Götz 83, 155, 171, 344, 347, 399, 408, 447, 452.
Iphigenie 23, 50, 52, 54, 85, 87, 111, 382, 399, 447.
Künstlers Erdenwallen 48.
Natürliche Tochter 87, 447.
Tasso 53, 57, 83, 85, 87, 111, 203, 329, 350, 371 f., 399, 429, 474.
Wahlverwandtschaften 95, 111, 177, 337, 339, 351, 358, 448.
Werther 83, 111, 127 f., 169, 274, 350, 356, 388, 449.
Wilhelm Meisters Lehrjahre 51, 57, 147, 432.
Gogol
Taras Bulba 23, 231.
Goncourt E. und J.
Madame Gervaisais 229.

Gontscharow
Oblomow 83, 147.
Gorki
Konowalow 68.
Nachtasyl 79.
Unzertrennlichen 68.
Gottschall
Katharina Howard 357.
Mazeppa 116.
Nabob 171.
Rahab 366, 407.
Gottsched
Cato 35, 408.
Grabbe 87, 110, 327.
Barbarossa 118, 199, 201.
Don Juan und Faust 62, 140, 188, 193, 196, 198, 204, 216, 266, 326.
Heinrich VI. 62, 94, 118, 120.
Herzog Gothland 142, 188, 191, 193, 222, 238, 265, 282.
Napoleon 118, 332.
delle Grazie
Donauwellen 401.
Gedichte 370.
Robespierre 14, 190, 196, 268, 327, 350, 380.
Schatten 123.
Grillparzer 30, 129, 212, 313, 322, 399.
Ahnfrau 440.
Argonauten 96, 169, 170, 284.
Blanka von Kastilien 84.
Bruderzwist 43, 83, 145, 224, 230, 329.
Gedichte 130.
Jüdin von Toledo 55, 141, 172, 303, 454.
Libussa 43, 83, 145, 161, 170, 224, 230, 346, 377, 453.
Medea 57, 73, 84, 117, 123, 169, 204, 229, 282, 377.
Meeres und der Liebe Wellen 58, 124, 140, 170, 230, 283, 322, 346, 352, 358, 359, 367 f., 453.
Ottokar 73, 121, 170, 200, 239 f., 301, 332, 394, 402, 453.
Sappho 73, 83, 123, 124, 161, 204, 223, 230, 246, 290, 329, 345, 371 f., 385, 391.
Spielmann 83, 329.
Treuer Diener 53, 84, 96, 339, 350, 454.
Günther J. Chr. 327.
Gutzkow
Herz und Welt 182.
Pugatschew 235.
Uriel Acosta 43, 446.
Wally 299.
Weißes Blatt 447.

Halbe
Eroberer 204.
Jugend 344, 378.
Halm 408.
Camoens 372 f.
Fechter von Ravenna 136.
Griseldis 396.
Hamerling
Ahasver 42, 116, 175, 188 f.
Danton und Robespierre 199, 204, 206, 327.
König von Sion 235, 327.
Hartleben
Abschied vom Regiment 246, 401.
Hauptmann Karl
Bergschmiede 435.
Marianne 378.
Hauptmann Gerhart 3, 76, 290, 386.
Armer Heinrich 53, 285.
Einsame Menschen 123, 183, 204, 345, 378, 396.
Elga 399.
Florian Geyer, 217, 263, 367.

Friedensfest 78.
Fuhrmann Henschel 66, 171, 282.
Hannele 78.
Kollege Crampton 458.
Michael Kramer 60.
Rose Bernd 66, 77, 171, 282.
Versunkene Glocke 42, 123, 372, 435.
Vor Sonnenaufgang 264, 408.
Weber 58, 78, 263.
Hebbel 110, 184, 313, 386.
Agnes Bernauer 17, 285.
Erzählungen 401.
Gedichte 169.
Dem Schmerz sein Recht 330.
Genoveva 117, 123, 136, 142, 188, 342, 360.
Gyges 301.
Herodes und Mariamne 116, 190, 287, 303, 330, 376.
Judith 175, 196, 255 f., 284, 287, 330, 376.
Julia 407.
Maria Magdalena 11, 57, 192, 155 f., 302.
Nibelungen 156 f., 196, 218, 228, 255, 336.
Trauerspiel in Sizilien 456.
Heine 208, 330.
Gedichte 130.
Romancero 131, 457.
Ratcliff 440.
Heyse
Alkibiades 242, 386.
Andrea Delfin 25.
Don Juans Ende 397, 431.
Ehrenschulden 401.
Elfride 226.
Frau Lucrezia 246, 401.
Hadrian 337, 431.
Hochzeit auf dem Aventin 222, 403.
Kinder der Welt 136, 221, 386.
Maria von Magdala 407, 431.
Merlin 227.
Nerina 25.
Weisheit Salomos 50.
Hoffmann E. Th. A. 438 f.
Elixire des Teufels 290.
Goldener Topf 99.
Kater Murr 436.
Hofmannsthal
Frau im Fenster 87, 169, 246.
Hochzeit der Sobeide 386.
Tizians Tod 87.
Tor und Tod 84.
Hölderlin 11, 80, 129, 208, 322.
Gedichte 22 f., 98, 130.
Hyperion 230, 350, 474.
Holz
Familie Selicke 77.
Homer 113, 140, 412, 414, 420.
Ilias 24, 140, 231, 423.
Odyssee 181, 426.
Houwald
Bild 440.
Leuchtturm 440.
Huch Ricarda
Ludolf Ursleu 265.
Hugo Viktor
Châtiments 432.
Hernani 141, 168.
Lucretia Borgia 194.
Notre-Dame 78.
Huysmans
A rebours 83, 140, 190.

Ibsen 3, 30, 41, 76, 176, 180, 290, 313, 377 f.
Baumeister Solneß 120, 341, 347, 378.
Brand 42, 136, 206, 238, 287, 332, 350, 367.
Catilina 327.
Fest auf Solhaug 96, 123.
Frau vom Meere 87, 377.
Gabriel Borkmann 182, 378.

Gedichte 230.
Auf den Höhen 230.
Gespenster 58, 78, 120, 264, 277.
Hedda Gabler 182, 341, 377 f.
Herrin von Östrot 358.
Kaiser und Galiläer 287, 329, 350.
Klein Eyolf 53, 87, 377.
Kronprätendenten 50, 120, 123, 188 f., 329.
Nora 56, 221, 226, 377.
Nordische Heerfahrt 217.
Peer Gynt 458.
Rosmersholm 87, 123, 244, 345, 377.
Stützen der Gesellschaft 377.
Volksfeind 51, 206, 238, 308, 360.
Wenn wir Toten erwachen 87, 123, 230, 244, 372.
Wildente 264, 378.

Iffland
Dienstpflicht 450.
Jäger 407.
Spieler 68, 450.

Immermann
Hofer 447.
Merlin 436.

Jacobsen
Niels Lyhne 145.

Jaffé
Bild des Signorelli 358.

Jean Paul 432, 450, 456 f.
Flegeljahre 457.
Hesperus 84, 220, 331, 450, 457, 474.
Komischer Anhang zum Titan 244, 457.
Siebenkäs 330 f., 457, 474.
Titan 55, 84, 116, 171, 175, 192, 221, 327, 331, 350, 450, 457, 474.
Unsichtbare Loge 84, 171, 450, 457.

Kalidasa 414.
Sakuntala 181, 420, 425.
Urvasi 425.

Keller Gottfried
Grüner Heinrich 51, 84, 329.
Kammmacher 48.
Martin Salander 46.
Romeo nnd Julia 25, 46, 136, 230.
Verlorenes Lachen 111.

Kjelland
Gift 386.

Kleist Ewald 209.

Kleist Heinrich 11, 87, 129, 296, 330, 367, 399.
Erdbeben von Chili 403.
Familie von Schroffenstein 96.
Guiscard 120.
Hermannschlacht 110, 217.
Käthchen von Heilbronn 47, 173.
Kohlhaas 25, 68, 381.
Penthesilea 332, 406.
Prinz von Homburg 50, 382.

Klinger Max (Radierer) 14, 43, 247.

Klinger Maximilian (Dichter)
Faust 116, 179, 197 f.
Sturm und Drang 35, 53.
Zwillinge 241, 343.

Körner Theodor 209, 408.
Zriny 35.

Kschemisvara
Kausikas Zorn 420, 423.

Kudrun 323.

Lagerlöf
Gösta Berling 23.

Laokoon 14.

Laube
Essex 334, 343.
Poeten 333.
Struensee 407.

Leffler
Sonja Kovalevsky 370.

Legros 43.

Leisewitz
Julius von Tarent 241, 343.

Lemaître
Les rois 374.
Lenau
Albigenser 235.
Faust 326, 342.
Gedichte 23, 130, 370.
Savonarola 235, 367.
Leoncavallo
Bajazzo 146, 168, 401, 458.
Leopardi 22 f., 370, 474.
Lermontow
Ein Held unserer Zeit 173, 330.
Lessing 3.
Emilia Galotti 56, 126, 195, 199, 256.
Nathan 50.
Philotas 97.
Sara Sampson 188.
Lie Jonas
Hof Gilje 84.
Lillo
Kaufmann von London 70.
Liszt
Dante-Symphonie 20.
Faust-Symphonie 100.
Mazeppa 20.
Tasso 20.
Longfellow
Spanischer Student 112.
Lope
Fuente Ovejuna 395 f.
Loti Pierre
Islandfischer 75.
Mein Bruder Yves 75.
Ludwig Otto 208.
Erbförster 58, 68, 324, 342, 377, 405.
Makkabäer 227.
Pfarrrose 97.
Rechte des Herzens 97.
Zwischen Himmel und Erde 76.

Maeterlinck 137.
Aglavaine und Selysette 289.
Intruse 287 f.
Pelleas und Melisande 289.
Mahabharata 181, 414, 425.
Mahler Müller
Faust 198, 326.
Mantegna 247.
Marlowe
Faust 197, 266, 326.
Mascagni
Cavalleria 200, 401.
Massenet
Mädchen von Navarra 401.
Maupassant 168.
Moiron 400.
Jungfer Kokotte 400.
Mérimée
Carmen 25, 139, 173.
Colomba 25.
Matteo Falcone 400.
Meyer K. F. 25, 432.
Angela Borgia 364.
Heilige 219, 432.
Hutten 223.
Jürg Jenatsch 216 f., 288, 332.
Leiden eines Knaben 448.
Richterin 342.
Versuchungen des Pescara 120.
Michelangelo 14.
Mickiewicz
Dziady 284, 376.
Herr Thaddäus 261 f.
Milton
Verlorenes Paradies 198, 216.
Molière
Misanthrop 457.
Mörike
Maler Nolten 112, 432, 440.
Moritz K. Ph.
Anton Reiser 328.
Mozart
Don Juan 19, 62, 140, 228, 343.

Müllner 112.
Neunundzwanzigster Februar 440.
Schuld 439.
Musset Alfred
Confessions 266.

Nibelungenlied 23, 121, 138, 157, 231, 255, 336, 395.
Nietzsche 80, 129, 208, 322, 330, 369.
Aus hohen Bergen 370.
Zarathustra 231, 350.
Niobe 14, 15.
Nissel
Agnes von Meran 403.
Novalis 208.
Ofterdingen 436.

Öhlenschläger
Axel und Walburg 346, 352.
Correggio 372.
Ohnet
Hüttenbesitzer 450.
Olden
Offizielle Frau 98.
Ovid
Fasti 124.
Metamorphosen 116.
Tristia 448.

Pestalozzi
Lienhard und Gertrud 187.
Petrarca 327.
Philippi
Dornenweg 450.
Großes Licht 98.
Piloty 14, 21.
Platen
Gedichte 23.
Plato
Phädon 223.
Pradilla 16.
Puschkin
Gefangener im Kaukasus 381.

Racine 399.
Andromache 125, 357.
Bajazet 357.
Iphigenie in Aulis 136.
Mithridates 352.
Phädra 136, 342.
Raimund 438.
Rembrandt 286.
Rethel 208.
Rosmer
Dämmerung 357
Rostand
Cyrano 454 f., 457.
Rousseau 129, 327.
Neue Heloise 376.
Rubens 247.

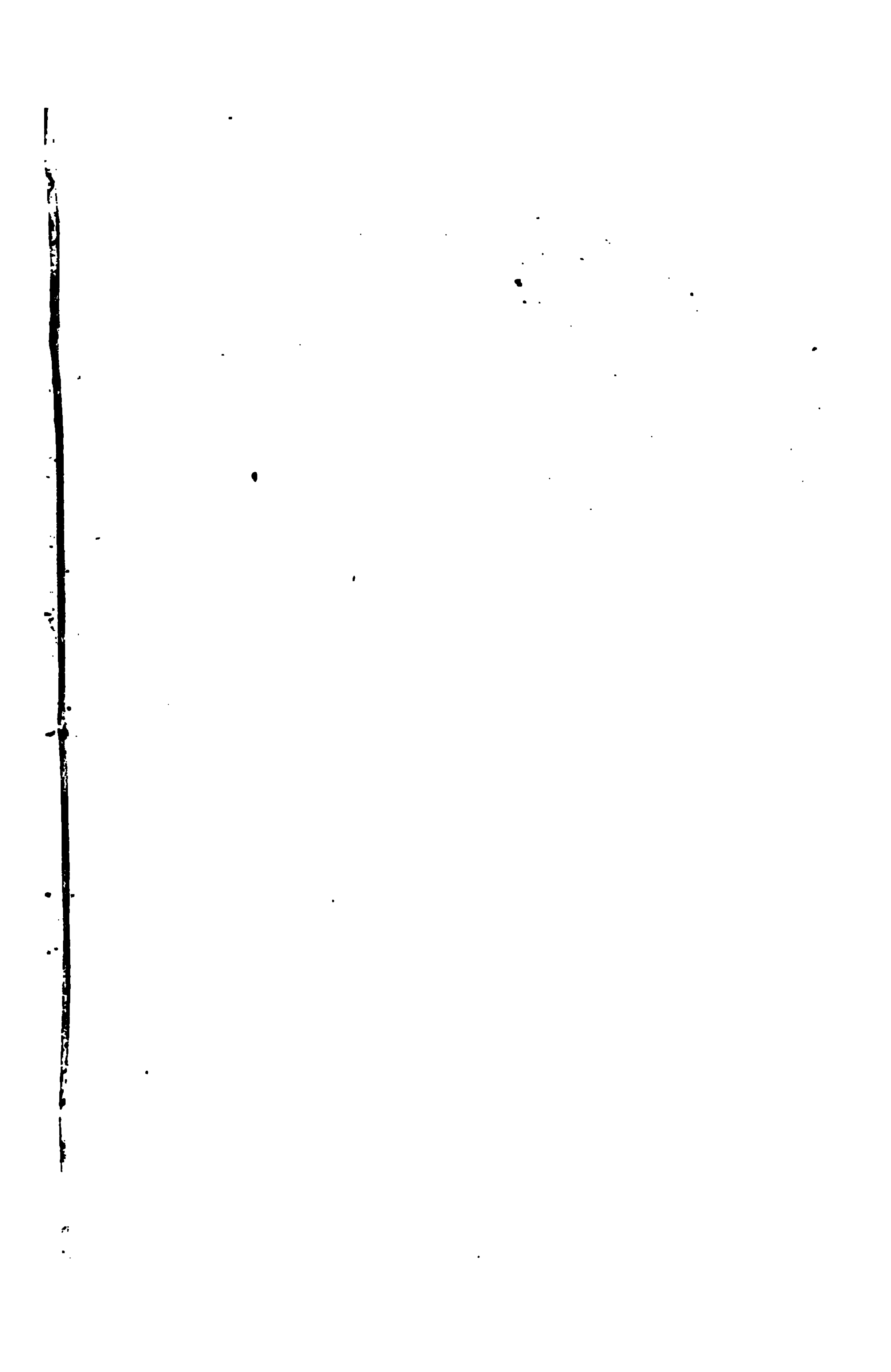
Saar
Geigerin 68.
Steinklopferin 68.
Tambi 68.
Sachs Hans 48.
Sand George
Indiana 339.
Sardou
Fedora 98.
Ferréol 98.
Odette 343.
Schiller 3, 30, 87, 89, 110, 212, 318, 386, 399, 432, 448, 452.
Braut von Messina 23, 58, 94, 111, 241, 283, 342, 439 f.
Bürgschaft 445.
Don Carlos 43, 57, 96, 111, 185, 188, 195, 234, 244, 337, 343, 352, 358, 405 f.
Fiesco 77, 93, 96, 142, 192, 195 f., 343.

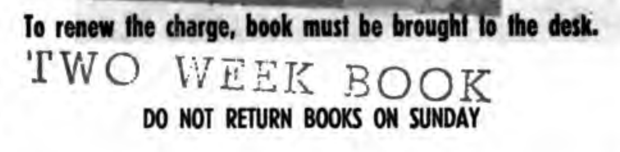
Jungfrau 57, 111, 117, 123, 142, 195, 220, 222, 237, 243, 361 f., 385.
Kabale und Liebe 11, 77, 187, 191 f., 193, 195, 234, 359, 360, 387 f., 444, 448, 453.
Kassandra 322.
Kraniche des Ibykus 68.
Räuber 39, 42, 58, 76, 111, 116, 123, 128, 142, 164, 180, 185, 189 ff., 191, 193, 195 f., 219, 223, 230, 245, 341, 361 f., 376 f., 384, 448.
Stuart 57, 93, 171, 192, 195 f., 219, 223, 230, 245, 341, 386, 444, 448.
Taucher 120.
Tell 50, 111, 136, 195.
Wallenstein 39, 58, 73, 111, 117, 120, 121, 123, 136, 142, 164, 171, 195 f., 204, 206, 230, 239, 241, 246, 283, 290, 302 f., 315, 338, 342, 343, 345, 350, 355 f., 367 f., 373 f., 384, 387, 392, 401, 433, 444, 446, 448.
Schlaf
Familie Selicke 77.
Meister Ölze 77.
Schlegel Friedrich
Alarcos 299, 408, 440.
Schnitzler
Grüner Kakadu 457.
Liebelei 447.
Schleier der Beatrice 299.
Schopenhauer 129, 361.
Schubert
H moll-Symphonie 18.
Schumann Robert 19.
Scott 25
Braut von Lammermoor 366.
Waverley 55, 141.
Scribe
Adrienne Lecouvreur 337, 385.
Seneca
Tragödien 408.
Shakespeare 3, 30, 41, 87, 89, 98, 110, 114, 180, 313, 359, 399, 432, 452.
Andronikus 189, 193.
Antonius und Kleopatra 142, 218, 327, 344, 392.
Cäsar 58, 117 f., 122, 123, 199, 201, 204, 218, 389.
Coriolan 39, 58, 73, 117, 164, 283 f., 332, 342, 373 f., 393, 396, 445 f., 452 f.
Cymbelin 206.
Hamlet 42, 82, 95, 123, 128, 136, 144, 171, 192, 206, 242, 270, 287, 301, 302, 315, 329, 344, 347, 349, 376, 403, 429, 438, 444, 447, 456, 474.
Heinrich IV. 204, 242, 315, 452 f.
Heinrich VI. 66, 83, 136, 138, 206, 218, 245, 345, 392, 399, 448.
Johann 66, 448.
Kaufmann von Venedig 47, 136, 191, 342, 345, 454.
Königsdramen 11, 169.
Lear 55, 117, 136, 138, 157 f., 188 f., 189, 191, 206, 237, 239, 252, 255, 260, 282 f., 287, 301, 350, 360, 384, 397, 399, 429, 444, 446, 456.
Macbeth 39, 123, 142, 171, 185, 188, 193, 200, 206, 222, 252, 285, 291, 297, 343, 345, 346, 357 f., 359, 437 f.
Othello 58, 68, 117, 158 f., 164, 185, 199 f., 206, 252, 255, 265, 272 f., 287, 338 f., 350, 357, 369, 384, 444, 447.
Richard II. 83. 121, 123, 201, 245, 399.

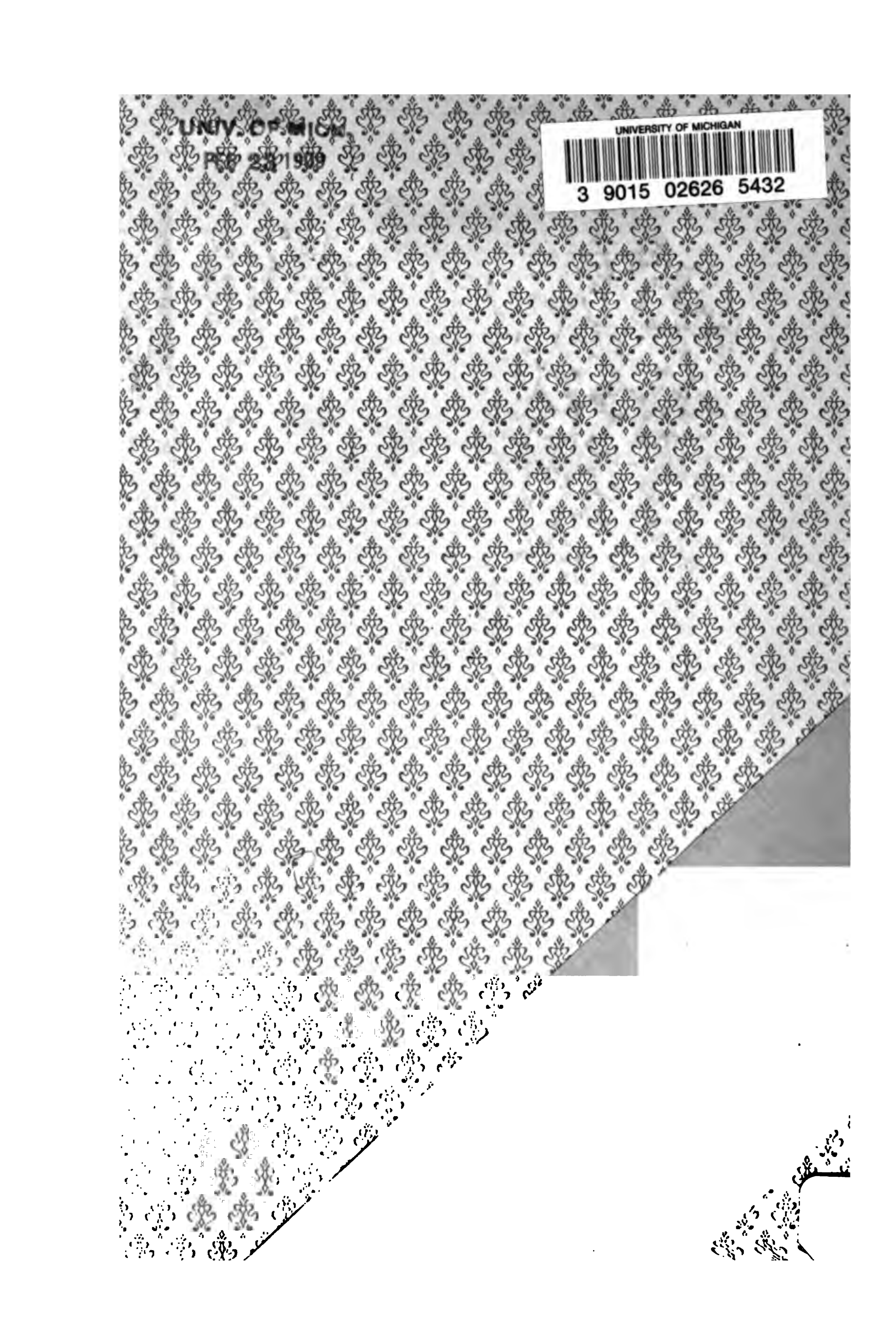
Richard III. 138, 164, 185, 188 f., 190, 193, 206, 210, 239, 343, 359, 399.
Romeo 58, 68, 73, 94, 95, 117, 124, 136, 159 f., 221, 230, 256, 308, 332, 359, 366, 388, 391, 452, 447.
Sturm 47.
Timon von Athen 238, 265, 308, 391.
Wintermärchen 399.
Shelley 209.
Alastor 333.
Cenci 189, 207.
Entfesselter Prometheus 291.
Sienkiewicz
Quo vadis 235.
Skram
Leute vom Hellemoor 76.
Sophokles 3, 30, 41, 89, 292, 414, 417 ff.
Ajas 18, 219, 388, 417, 425.
Antigone 80, 117, 154, 246, 287, 290, 300, 317, 355, 358, 417, 444.
Elektra 53.
Ödipus König 57, 181, 255, 283, 287, 389 f., 417, 423, 431.
Ödipus auf Kolonos 87, 219, 242, 417, 424.
Philoktet 53, 80, 217, 417, 425, 448.
Trachinierinnen 417.
Stehr
Der begrabene Gott 266.
Sterbender Fechter 15.
Strindberg 177, 407.
Sudermann
Drei Reiherfedern 299.
Ehre 178.
Fritzchen 401.
Heimat 11, 169, 204, 372, 379.
Katzensteg 172, 199.
Johannes 161, 235.
Johannisfeuer 183.
Sodoms Ende 372.
Sudrako
Mrichchakatika 136, 420.
Tasso 113, 413.
Befreites Jerusalem 24, 231, 246.
Tennyson
Enoch Arden 136, 388, 448.
Tieck
Dichterleben 120.
Genoveva 434.
Kaiser Oktavian 161, 434, 453.
Runenberg 436.
William Lovell 171, 175, 193, 350.
Tizian 247.
Tolstoi
Anna Karenina 200, 375.
Auferstehung 231.
Krieg im Frieden 228.
Macht der Finsternis 79, 227.
Tschaikowski 18.
Turgenjew 76, 474.
Dunst 265, 375.
Frühlingswogen 265.
Neue Generation 265, 329.
Uhland
Dramen 408.
Valera
Doktor Faustino 84, 329.
Virgil 113, 412.
Äneide 23, 142, 232, 266.
Visakhadatta
Mudrarakschasa 412, 420.
Vischer
Auch Einer 50, 474.
Voltaire
Tancred 90, 406.
Zaïre 402.
Voß Richard
Alexandra 98.
Eva 98.
Schuldig 98, 352.

Wagner H. L.
Kindesmörderin 342.
Wagner Richard 18, 19, 371.
Lohengrin 283.
Rienzi 384.
Parsifal 435.
Ring des Nibelungen 41, 43, 111, 123, 198, 282, 317, 327, 350, 380, 437, 441, 446 f.
Tannhäuser 123, 226, 327.
Tristan 43, 230, 243, 282, 437, 444.
Wedekind
Erdgeist 456.
Hidalla 456.
Weiße Chr. F.
Richard III. 35, 408.
Werner Zacharias 112.
Vierundzwanzigster Februar 439.
Wilbrandt
Arria und Messalina 136, 375.
Meister von Palmyra 437.
Osterinsel 380.
Wilde 108.
Dorian Grays Bildnis 170, 193.
Salome 162, 303.
Wildenbruch
Harold 84.
Hexenlied 345.
Kaiser Heinrich 223.
Karolinger 332.
König Heinrich 204, 345.
Wolfram von Eschenbach
Parzival 326.

Zola 25, 76, 290, 313.
Assommoir 76.
Germinal 168.
La bête humaine 264.
La terre 264, 268.
Renée 189 f.
Therese Raquin 142, 171, 227.
Ventre de Paris 267 f.






UNIV. OF MICH.
FEB 23 1909
UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02626 5432

